

მ ლ ხ ს ე ნ ე ბ ე ბ ი
24-28 სექტემბერი 2012 თბილისი, საქართველო

ტრადიციული მრავალხმიანობის

შექმენი

საერთაშორისო

სიმპოზიუმი

THE SIXTH
INTERNATIONAL
SYMPOSIUM
ON TRADITIONAL POLYPHONY

24-28 SEPTEMBER 2012 TBILISI, GEORGIA
PROCEEDINGS

საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო
თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია

MINISTRY OF CULTURE AND MONUMENT PROTECTION OF GEORGIA
TBILISI STATE CONSERVATOIRE

უკ (UDC) 784.4 (479.22) (063)
-753 ტ

რედაქტორები რუსუდან წურჭუმია
იოსებ ჟორდანია

EDITED BY *RUSUDAN TSURTSUMIA*
JOSEPH JORDANIA

გამოცემაზე მუშაობდნენ: *ნინო რაზმაძე*
მაია კაჭკაჭიშვილი
მაკა ხარძიანი

THIS PUBLICATION WAS PREPARED BY: *NINO RAZMADZE*
MAIA KACHKACHISHVILI
MAKA KHARDZIANI

- © თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის
ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, 2014
- © International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi Vano Sarajishvili
State Conservatoire, 2014

ISBN 978-9941-9308-9-8

გარეკანის მხატვარი ნიკა სებისკვერაძე
Cover Design by *NIKA SEBISKVERADZE*

კომპიუტერული უზრუნველყოფა ნინო რაზმაძე
Computer Service by *NINO RAZMADZE*

ს ა რ ჩ ე ვ ი

რედაქტორებისაგან	9
From the Editors	13

ტრადიციული პოლიფონიის შედარებითი შესწავლა

COMPARATIVE STUDY OF TRADITIONAL POLYPHONY

იოსებ ჟორდანია (ავსტრალია/საქართველო) – ტრადიციული მრავალხმიანობის შედარებითი შესწავლა: გუშინ, დღეს, ხვალ	19
---	----

Joseph Jordania (Australia/Georgia) – Comparative Study of Traditional Polyphony: Yesterday, Today and Tomorrow	27
--	----

ნინო ციციშვილი (ავსტრალია/საქართველო) – სატრფიალო სიმღერების გენეზისის შესწავლისათვის ადამიანის ადრეული ისტორიის შუქზე	39
--	----

Nino Tsitsishvili (Australia/Georgia) – Exploring the Beginnings of Love Songs in the Light of Early Human History	46
---	----

ელენა იოვანოვიჩი (სერბეთი) – გაცოცხლებული კავალი 1990-იანი წლების სერბეთში და კავალი და ნეი ახლო აღმოსავლეთის სუფიურ ტრადიციებში: მუსიკისა და მნიშვნელობის ასპექტები	52
--	----

Jelena Jovanović (Serbia) – Rekindled <i>Kaval</i> in Serbia in 1990s and <i>Kaval</i> and <i>Ney</i> in Sufi Traditions in the Middle East: The Aspects of Music and Meanings	60
---	----

ნაილია აღმეევა (რუსეთი) – ვერტიკალის ფორმირება ვოლგა-კამის რეგიონის მონათესავე ხალხების (ქრისტიანი თათრები, მარიელები, ჩუვაშები) კოლექტიური სიმღერის ფაქტურაში	70
--	----

Nailya Almeeva (Russia) – Formation of Vertical Structure in the Texture of Collective Singing in Baptized Peoples of Volga-Kama Region (Kryashen Tatars, Mari, Chuvash)	75
---	----

ტრადიციული პოლიფონიის ზოგადთეორიული და მუსიკალურ-ესთეტიკური ასპექტები

GENERAL THEORY AND MUSICAL-AESTHETIC ASPECTS OF TRADITIONAL POLYPHONY

მეთ ჰარვეი (ავსტრალია) – პოლიტიკური პოლიფონია	89
---	----

Matt Harvey (Australia) – Political Polyphony	95
--	----

ბარბარა ელისონი (ნიდერლანდები) – აკუსტიკური ფანტომები	100
Barbara Ellison (Netherlands) – Sonic Phantoms	106
ნინო ფირცხალავა (საქართველო) – ებანის, ბანის, ბამის ურთიერთმიმართების საკით- ოთხისათვის	113
Nino Pirtskhalava (Georgia) – On the Interrelation Between <i>Ebani, Bani</i> and <i>Bami</i>	120
გია ბალაშვილი (საქართველო) – „ერთისა“ და „მრავალის“ ანტინომია ქართული მუსი- კალური ფოლკლორის ადრეულ სტადიებზე	127
Gia Baghashvili (Georgia) – Antinomy of “One” and “Many” on Early Stages of the Aesthetics of Georgian Folk Music	133
მარინა ქავთარაძე (საქართველო) – მონოფონია და პოლიფონია: პარადიგმათა ცვლის კულტურულ-ისტორიული ასპექტები (ერთი თვალსაზრისი ევროპული პოლიფონიის შესახებ)	138
Marina Kavtaradze (Georgia) – Monophony and Polyphony: Cultural-Historical Aspects of the Pa- radigmatic Changes (A View on European Polyphony)	144
ანდრეა კუზმიჩი (კანადა) – არა აღდგენა, არამედ აღდგენის ტრადიცია: ტრადიციული ქართული მრავალხმიანობის ხელახალი წაკითხვა ანსამბლური ტრადიციის მიხედვით	149
Andrea Kuzmich (Canada) – Not a Revival, a Tradition of Revivals: Rereading Georgian Tradi- tional Polyphony Trough the Ensemble Traditions	154
თამაზ გაბისონია (საქართველო) – სეკუნდის დიალექტიკა ეთნიკურ მუსიკაში: სტატიკა და დინამიკა	160
Tamaz Gabisonia (Georgia) – Dialectics of Second in Ethnic Music: Statics and Dynamics	168
ტრადიციული პოლიფონიის რეგიონული სტილები და მუსიკალური ენა REGIONAL STYLES AND MUSICAL LANGUAGE OF TRADITIONAL POLYPHONY	
კაე ჰისაკა (იაპონია) – პოლიფონიური და მუსიკალური პრაქტიკის ავთენტიკურობის სტრუქტურა საქართველოში	177
Kae Hisaoka (Japan) – Structure of Authenticity of Polyphony and Musical Practices in Georgia	182
სუ ვეი, უანგ ჯი (ჩინეთი) – ქიანგის პოლიფონიური ტრადიცია ჩინეთიდან	187

Su Wei, Wang Qi (China) – The Qiang’s Traditional Polyphony from China	195
მარია დე საო ზოსე კორტე-რეალი (პორტუგალია) – პოლიფონია და ევოლუცია პორტუგალიური ფადოს ისტორიულ ჩანაწერებში	203
Maria de São José Côrte-Real (Portugal) – Polyphony and Evolution in <i>Fado</i> Historical Recordings from Portugal	208
მიხაილ ლობანოვი (რუსეთი) – „ჩამორთმეული“ უნისონური სიმღერა – კოლექტიური შესრულების უმარტივესი ტიპი ეთნიკურ მუსიკაში	213
Mikhail Lobanov (Russia) – “Unison-Taking up” Singing – the Simplest Type of Collective Performance in Ethnic Music	220
ანდა ბეიტანე (ლატვია) – ჩრდილო-აღმოსავლეთ ლატვიის ტრადიციული პოლიფონია <i>Officium Defunctorum</i> -ში	233
Anda Beitāne (Latvia) – Traditional Polyphony in the <i>Officium Defunctorum</i> in North-Eastern Latvia	238
ნინო ღამბაშიძე, ნინო მახარაძე (საქართველო) – <i>ჭვენერობის</i> დღესასწაული და მასთან დაკავშირებული ტრადიციული მუსიკა	245
Nino Ghambashidze, Nino Makharadze (Georgia) – <i>Chvenieroba</i> Festival and Traditional Music Related to It	252
რიე კოჩი (იაპონია) – პოლიფონიური ელემენტები აინუს ტრადიციული მუსიკის მონოფონიურ სასიმღერო სტილებში	261
Rie Kôchi (Japan) – The Polyphonic Elements in the Monophonic Singing Styles of Ainu Traditional Music	267
მარია დე საო ზოსე კორტე-რეალი, როსარიო პესტანა (პორტუგალია) – მყისიერი და გაბმული ორნამენტირება პორტუგალიელ ქალთა ტრადიციულ მრავალხმიან სიმღერებში	277
Maria de São José Côrte-Real, Rosário Pestana (Portugal) – Instant and Lasting Ornaments in Traditional Female Polyphony in Portugal	284
გიორგი (გიგი) გარაყანიძე (საქართველო) † <i>ეთნომუსიკის თეატრის</i> ერთი უცნობი ნიმუშისათვის (<i>ზედაშის იავნანა</i>)	298
Giorgi (Gigi) Garaqanidze (Georgia) † On One Unknown Example of <i>Ethnomusic Theatre</i> (<i>Zedashe Lullaby</i>)	305

ველიკა სტოიკოვა-სერაფიმოვსკა (მაკედონია) – მაკედონური მრავალხმიანი სიმღერა – ზოგიერთი ძირითადი მახასიათებელი	312
---	-----

Velika Stojkova-Serafimovska (Macedonia) – Multipart Singing in Macedonia – Some Basic Characteristics	319
--	-----

ენო კოჩო (ალბანეთი) – <i>ისო(ნ)ი</i> – სამხრეთ ალბანური უთანხლებო მრავალხმიანობისა და ბიზანტიური გალობის საერთო კომპონენტი	327
---	-----

Eno Koço (Albania) – The <i>Iso(n)</i> – a Participatory Component in the South Albanian Multipart Unaccompanied Singing and in Byzantine Chant	333
---	-----

მეთიუ ნაითი (აშშ) – ჰუტერიტების გუნდური სიმღერა პრერიებში: ხსნის ხმები	339
--	-----

Matthew Knight (USA) – Hutterite Choral Singing on the Prairies: Sounds of Salvation	345
---	-----

ვიქტორია სამსონაძე (საქართველო) – მესხური მუსიკალური დიალექტის ჟანრული თავისებურებანი	351
--	-----

Victoria Samsonadze (Georgia) – Genre Peculiarities of Meskhetian Musical Dialect	360
--	-----

ტრადიციული მუსიკის ისტორიული ჩანაწერები HISTORICAL RECORDINGS OF TRADITIONAL MUSIC

დაივა რაჩიუნაიტე-ვიჩინიენე (ლიტვა) – ლიტვური ფოლკლორული მუსიკის უძველესი ხმოვანი ჩანაწერები და ეთნომუსიკოლოგების ახალი აღმოჩენები	371
--	-----

Daiva Račiūnaitė-Vičinienė (Lithuania) – The Oldest Sound Recordings of the Lithuanian Folklore and the Recent Discoveries by Ethnomusicologists	379
--	-----

ჟანა პარტლასი (ესტონეთი) – სეტოს ერთი-სამ-ნახევართონიანი კილოს ფუნქციონალური სისტემა: მრავალბილიკიანი ჩანაწერების დისტრიბუციული ანალიზი	393
--	-----

Žanna Pärtlas (Estonia) – The Functional System of the Seto One-Three-Semitone Mode: an Approach Based on a Distribution Analysis of Multitrack Recordings	399
--	-----

აირვმელი მსოფლიო ომის ქართველ ტყვეთა ჩანაწერები გერმანიისა და ავსტრიის არქივებში RECORDINGS OF GEORGIAN PRISONERS FROM THE FIRST WORLD WAR IN GERMAN AND AUSTRIAN ARCHIVES

სუზან ციგლერი (გერმანია) – ქართველ ტყვეთა ჩანაწერები გერმანიაში (1915-1919)	411
--	-----

Susanne Ziegler (Germany) – Recordings of Georgian Prisoners in Germany (1915-1919)	418
გერდა ლეხლაიტნერი, ფრანც ლეხლაიტნერი (ავსტრია), ნონა ლომიძე (ავსტრია/ საქართველო) – CD პროექტი: 1909-1915/16 წლების კავკასიის რეგიონის ჩანაწერები	425
Gerda Lechleitner, Franz Lechleitner (Austria), Nona Lomidze (Austria/Georgia) – CD-Project: Recordings from the Caucasian Region, 1909 and 1915-16	433
მრავალხმიანობა და ინსტრუმენტული მუსიკა POLYPHONY AND INSTRUMENTAL MUSIC	
ბო ლავერგრენი (აშშ) – კუთხოვანი არფა	443
Bo Lawergren (USA) – Angular Harp	447
მრავალი მავიდა I – ქართული და ევროპული შუა საუკუნეების მუსიკის მოდალობა	461
ROUND TABLE I – Modality of Medieval Georgian and European Music	487
მრავალი მავიდა II – ახალი მოსაზრებები ადამიანის ევოლუციასა და ქცევაზე – მრავალ- ხმიანობის როლი თანამედროვე ადამიანის ჩამოყალიბებაში	531
ROUND TABLE II – New Thinking about Evolution and Expressive Behavior – Polyphony as Part of What and How We Have Become	543
აუდიომაგალითების სია	553
ვიდეომაგალითების სია	559
LIST OF AUDIO EXAMPLES	560
LIST OF VIDEO EXAMPLES	566
ავტორების შესახებ (კრებულში მათი განთავსების მიხედვით) CONTRIBUTORS (In the order of appearance in the volume)	568

რედაქტორებისაგან

კრებულში შესულია ტრადიციული მრავალხმიანობის მეექვსე საერთაშორისო სიმპოზიუმზე წაკითხული მოხსენებები და მის ფარგლებში გამართული ორი მრგვალი მაგიდის მიმოხილვა.

სიმპოზიუმში შედგა თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელმწიფო კონსერვატორიაში, 2012 წლის 24-29 სექტემბერს და, ტრადიციულად, საქართველოს პრეზიდენტის პატრონაჟით, საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს ფინანსური მხარდაჭერით ჩატარდა. სიმპოზიუმის დამფუძნებლები არიან თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია და ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი, ხოლო მოსამზადებელი სამუშაოები შეასრულა კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრმა.

ჩვენ მადლობას მოვახსენებთ ყველას, ვინც წვლილი შეიტანა თბილისის მრავალხმიანობის სიმპოზიუმის წარმატებით ჩატარებაში, აგრეთვე, მასში მონაწილე ქართველ და უცხოელ მეცნიერებს, ადგილობრივი და მსოფლიო მრავალხმიანობის შემსრულებლებს და, რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, სამეცნიერო სესიებისა და საკონცერტო პროგრამების მსმენელებს.

სიმპოზიუმის სამეცნიერო სესიები წინასწარ გამოცხადებული თემატიკის თანახმად წარიმართა. ამასთან, 2012 წელსაც გაგრძელდა სამეცნიერო პროგრამაში სპეციალური თემის ჩართვის ტრადიცია, რომელიც მეხუთე სიმპოზიუმიდან დაიწყო.

წინამდებარე კრებულში მოხსენებები თემატიკის მიხედვითაა წარმოდგენილი.

სამეცნიერო სესიები გაიხსნა სპეციალური თემით – „ტრადიციული პოლიფონიის შედარებითი შესწავლა“, – რომელმაც განსაკუთრებული აქტუალობა შეიძინა უკანასკნელ ხანს. პირველი მოხსენება „ტრადიციული მრავალხმიანობის შედარებითი შესწავლა: გუმინ, ღღეს, ხვალ“ წარმოადგინა იოსებ ჟორდანიამ (ავსტრალია/საქართველო), რომელმაც განიხილა შედარებითი მეთოდის მნიშვნელობა მრავალხმიანობის წარმოშობის შესწავლაში და რამდენიმე ისტორიული პერიოდიც გამოჰყო. ნინო ციციშვილის (ავსტრალია/საქართველო) მოხსენებაში „სატრფიალო სიმღერების გენეზისის შესწავლისათვის ადამიანის ადრეული ისტორიის შუქზე“ სატრფიალო სიმღერების გენეზისი დაკავშირებულ იქნა ადამიანის სექსუალურობის ტაბუირებასა და აკრძალვების ფართო სისტემის შემოღებასთან, რასაც, მისი აზრით, ადასტურებს ზოგიერთ არქაულ ტრადიციაში (მაგალითად, სვანეთში, ტიბეტში) სასიყვარულო სიმღერების უქონლობა. შედარებითი მეთოდის გამოყენების უფრო კონკრეტულ სფეროს მიეძღვნა ელენა იოვანოვიჩის (სერბეთი) მოხსენება „გაცოცხლებული კავალი 1990-იანი წლების სერბეთში და კავალი და ნეი ახლო აღმოსავლეთის სუფიურ ტრადიციებში: მუსიკისა და მნიშვნელობის ასპექტები“. ნაილია ალმეევა (რუსეთი) აგრძელებს ნაყოფიერ მუშაობას ვოლგისპირეთში მცხოვრები ე.წ. „მონათლული თათრების“ ტრადიციული მრავალხმიანობის შესწავლაში. მისი მოხსენების სათაური იყო „ვერტიკალის ფორმირება ვოლგა-კამის რეგიონის მონათესავე ხალხების (ქრისტიანი თათრები, მარიელები, ჩუვაშები) კოლექტიური სიმღერის ფაქტურაში“.

ტრადიციული პოლიფონიის ზოგადთეორიული და მუსიკალურ-ესთეტიკური ასპექტები-სადმი მიძღვნილი სესია გახსნა მეთ ჰარვის მოხსენებამ (ავსტრალია) „პოლიტიკური პოლიფონია“, რომელშიც განხილული იყო მრავალხმიანობისათვის დამახასიათებელი მუსიკალური ხერხების (ბურდონი, ოსტინატო, დისონანსი, კონსონანსი) გამოყენება პოლიტიკურ გამოსვლებსა და იდეოლოგიურ ბრძოლაში მათი დიდი ემოციური ძალის გამო. ბარბარა ელისონის (ნიდერლანდები) მოხსენებაში „აკუსტიკური ფანტომები“ განხილული იყო ნაკლებად შესწავლილი აკუსტიკური მოვლენა, როდესაც მსმენელები სმენით აღიქვამენ მოვლენებს, რომლებიც რეალობაში არ ჟღერენ. ნინო ფირცხალავამ (საქართველო) წარმოადგინა მოხსენება „ებანის, ბანის, ბამის ურთიერთმიმართების საკითხისათვის“, რომელშიც მე-12 საუკუნის ქართველი ფილოსოფოსის იოანე პეტრიწის ნაშრომზე („განმარტებაჲ“) დაყრდნობით განიხილა ქართული მრავალხმიანობის დასაბამთან დაკავშირებული ეს საკითხი. გია ბაღაშვილმა (საქართველო) მოხსენებაში „ერთისა“ და „მრავალის“ ანტინომია ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ადრეულ სტადიებზე“ ფილოსოფიურ-ფილოლოგიური კუთხით შეხედა ტრადიციული მუსიკის ადრეულ ფენებს. მარინა ქავთარაძე (საქართველო) მოხსენებაში „მონოფონია და პოლიფონია: პარადიგმათა ცვლის კულტურულ-ისტორიული ასპექტები (ერთი თვალსაზრისი ევროპული პოლიფონიის შესახებ)“ განიხილავს მონოფონიისა და პოლიფონიის კულტურულ-ისტორიულ ასპექტებს მის დასავლეთევროპულ გამოვლინებაში და ამასთან დაკავშირებულ საკითხებს ქართულ სასულიერო მუსიკაში. ანდრეა კუზმიჩი (კანადა) მოხსენებაში: „არა აღდგენა, არამედ აღდგენის ტრადიცია: ტრადიციული ქართული მრავალხმიანობის ხელახალი წაკითხვა ანსამბლური ტრადიციის მიხედვით“, შეეხო ქართული ფოლკლორის შემსრულებელთა პრაქტიკაში მიმდინარე თანამედროვე ტენდენციებს. თამაზ გაბისონიას (საქართველო) მოხსენებაში „სეკუნდის დიალექტიკა ეთნიკურ მუსიკაში: სტატიკა და დინამიკა“ შესწავლის მთავარი ობიექტი იყო დისონანსური ინტერვალი სეკუნდა და მისი გამოყენების სხვადასხვა ასპექტი.

ტრადიციულად მრავალრიცხოვანი იყო მოხსენებები თემაზე ტრადიციული პოლიფონიის რეგიონული სტილები და მუსიკალური ენა. კაე ჰისაოკას (იაპონია) მოხსენება ეძღვნებოდა ქართულ მრავალხმიანობას – „პოლიფონიური და მუსიკალური პრაქტიკის ავთენტურობის სტრუქტურა საქართველოში“. დიდი ინტერესი გამოიწვია სუ ვეისა და უანგ ქის (ჩინეთი) მოხსენებამ „ქიანგის პოლიფონიური ტრადიცია ჩინეთიდან“, რომელმაც დამსწრეთ გააცნო ტიბეტის მიმდებარე მთიანი რეგიონების მრავალხმიანობის შთამბეჭდავი ტრადიციები. მარია დე საო ზოსე კორტე-რეალი (პორტუგალია) შეეხო მრავალხმიანობის საკითხს ფალოს ჩანაწერებზე დაყრდნობით: „პოლიფონია და ევოლუცია პორტუგალიური ფალოს ისტორიულ ჩანაწერებში“. მიხაილ ლობანოვმა (რუსეთი) განიხილა მრავალხმიანობის უმარტივესი ტიპები ტრადიციულ მუსიკაში: „ჩამორთმეული“ უნისონური სიმღერა – კოლექტიური შესრულების უმარტივესი ტიპი ეთნიკურ მუსიკაში“. ანდა ბეიტანემ (ლატვია) მიმოიხილა მრავალხმიანობის მხრივ შედარებით უცნობი რეგიონის, ლატვიის ჩრდილო-აღმოსავლეთის მრავალხმიანი ტრადიციები: „ჩრდილო-აღმოსავლეთ ლატვიის ტრადიციული პოლიფონია *Of-ficium Defunctorum*-ში“. ნინო ღამბაშიძისა და ნინო მახარაძის (საქართველო) მოხსენება მიეძღვნა სამეგრელოში ანდრია პირველწოდებულის ქადაგების შემდეგ წარმართულიდან ქრისტიანულში ტრანსფორმირებულ ტრადიციულ დღესასწაულს: „ჭკვენიერობის დღესასწაული და მასთან დაკავშირებული ტრადიციული მუსიკა“. რიე კოჩიმ (იაპონია) ჩრდილოეთ იაპონიაში

არსებული მსოფლიოში ყველაზე უფრო იზოლირებული მრავალხმიანი ტრადიციის მქონე აინების საინტერესო ტრადიციები წარმოადგინა მოხსენებაში „პოლიფონიური ელემენტები აინუს ტრადიციული მუსიკის მონოფონიურ სასიმღერო სტილებში“. ორნამენტაციის პრობლემას ეხებოდა როსარიო პესტანას და მარია დე საო ზოსე კორტე-რეალის (პორტუგალია) ერთობლივი მოხსენება „მეისიერი და გაბმული ორნამენტირება პორტუგალიელ ქალთა ტრადიციულ მრავალხმიან სიმღერებში“. უდროოდ გარდაცვლილი ახალგაზრდა მეცნიერის გიორგი (გიგი) გარაყანიძის (საქართველო) მოხსენება მიეძღვნა „სალვო“ ღვინის (ზედაშის) კულტთან დაკავშირებულ ტრადიციასა და სიმღერას: „ეთნომუსიკის თეატრის ერთი უცნობი ნიმუშისათვის (ზედაშის იავანა)“. ველიკა სტოიკოვა-სერაფიმოვსკას (მაკედონია) მოხსენებაში განხილული იყო ბალკანეთის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო მრავალხმიანი ხალხის, მაკედონელების ტრადიციული მუსიკა: „მაკედონიური მრავალხმიანი სიმღერა – ზოგიერთი ძირითადი მახასიათებელი“. ენო კოჩომ (ალბანეთი) წარმოადგინა მოხსენება „ისონი – სამხრეთ ალბანური უთანხმოებო მრავალხმიანობისა და ბიზანტიური გალობის საერთო კომპონენტი“. მეტიუ ნაითის (აშშ) მოხსენებამ „ჰუტერიტების გუნდური სიმღერა პრერიებში: ხსნის ხმები“ გაგვაცნო სპეციფიკური რელიგიური ჯგუფის, ჰუტერიტების მრავალხმიანი სიმღერის ტრადიცია. ვიქტორია სამსონადის (საქართველო) მოხსენება „მესხური მუსიკალური დიალექტის ჟანრული თავისებურებანი“ აგრძელებს ვალერიან მაღრაძის კვლევებს მესხური მუსიკალური ტრადიციების სფეროში.

თემაზე ტრადიციული მუსიკის ისტორიული ჩანაწერები რამდენიმე მოხსენება იყო წარმოდგენილი, მათ შორის, დაივა რაჩიუნაიტე-ვიჩინიენეს (ლიტვა) „ლიტვური ფოლკლორული მუსიკის უძველესი ხმოვანი ჩანაწერები და ეთნომუსიკოლოგების ახალი აღმოჩენები“, ჟანა პარტლასის (ესტონეთი) „სეტოს ერთი-სამ-ნახევარტონიანი კილოს ფუნქციონალური სისტემა: მრავალბილიკიანი ჩანაწერების დისტრიბუციული ანალიზი“.

სპეციალური პანელი მიეძღვნა გერმანულ და ავსტრიულ არქივებში არსებულ ქართველი ტყვეებისგან გაკეთებულ ჩანაწერებს. წარმოდგენილი იქნა სუზან ციგლერის (გერმანია) „ქართველ ტყვეთა ჩანაწერები გერმანიაში (1915-1919)“ და სამი ავტორის – გერდა და ფრანც ლეხლაიტნერებისა (ავსტრია) და ნონა ლომიდის (ავსტრია/საქართველო) „CD პროექტი: 1909-1915/16 წლების კავკასიის რეგიონის ჩანაწერები“.

თემაზე მრავალხმიანობა და ინსტრუმენტული მუსიკა წარმოდგენილი ბო ლავერგერენის (აშშ) ერთადერთი მოხსენება მიეძღვნა სიმებიან საკრავთა შორის უძველესს – „კუთხოვან არფას“, რომელიც ცნობილია შუმერებისა და სხვა ძველი წინააზიელი ხალხების კულტურებიდან და მაღალმთიან ნურისტანსა და სვანეთში დღესაც ცოცხლად არის შემორჩენილი.

სიმპოზიუმის ფარგლებში გაიმართა ორი მრგვალი მაგიდა, წინასწარგამოცხადებული სპეციალური თემების ირგვლივ. პირველის – „ქართული და ევროპული შუა საუკუნეების მუსიკის მოდალობა“ ინიციატორები იყვნენ ტრადიციული მრავალხმიანობის ცნობილი ექსპერტები სიმპა არომი (საფრანგეთი) და პოლო ვალეჰო (ესპანეთი), რომლებიც რამდენიმე წელია ინტენსიურად იკვლევენ ქართულ მრავალხმიანობას. დისკუსიაში მთავარი გამოსვლები ჰქონდათ ევროპული შუა საუკუნეების მუსიკის აღიარებულ მკვლევრებს, სუზან რანკინს (დიდი ბრიტანეთი), არტურო ტელოსა (ესპანეთი) და ახალგაზრდა მეცნიერს, სვიმონ ჯან-

გულაშვილს (საქართველო).

მეორე მრგვალი მაგიდის „ახალი მოსაზრებები ადამიანის ევოლუციასა და ქცევაზე – მრავალხმიანობის როლი თანამედროვე ადამიანის ჩამოყალიბებაში“ – ინიციატორი იყო გამოჩენილი ამერიკელი ეთნომუსიკოლოგი დიტერ ქრისტენსენი. მისმა მონაწილეებმა იოსებ ჟორდანიამ, პიტერ გოლდმა, მარია დე საო ხოსე კორტე-რეალმა, რუსუდან წურწუშიამ განიხილეს მრავალხმიანობის კვლევაში ბოლო დროს გამოკვეთილი ტენდენციები, რომლებშიც მრავალხმიანობის წარმოშობა განხილულია არა როგორც გვიანდელი კულტურული მოვლენა, არამედ, როგორც ადამიანის ევოლუციის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ელემენტი.

მკითხველს წინამდებარე კრებულში შეუძლია გაეცნოს ორივე მრგვალი მაგიდის მოკლე მიმოხილვას, რაც ჩვენი წლევანდელი კრებულის ერთ-ერთ სიახლეს წარმოადგენს.

სიმპოზიუმის მონაწილეებს, ტრადიციულად, შესაძლებლობა მიეცათ, გასცნობოდნენ სამ სრულიად განსხვავებულ და საინტერესო ეთნო-მუსიკალურ ფილმს. რენატო მორელის (იტალია) „ხმები მთებიდან: სამი დღე პრეკანაში“ წარმოგვიდგენს ჩრდილოეთ იტალიის მსოფლიოში ყველაზე მაღალი სოფლის დინამიური და ლაღი მცხოვრებლების მუსიკალურ ყოფას, ხოლო პოლო ვალეპოს (ესპანეთი) საექსპედიციო მასალაზე სამაკი ვანეს ჯგუფის მიერ გადაღებული ფილმი „აფრიკა: რიტმი“ ცხოვლად შეგვაგრძნობინებს აფრიკული ცხოვრების რიტმულ პულსაციას. საინტერესოდაა ნაჩვენები ძველი თბილისური ღუდუკის თანამედროვე ოსტატისა და მისი შეგირდების ურთიერთობა საკრავზე დაკვრის სწავლის პროცესში ჰუგო ზემპისა (საფრანგეთი) და ნინო ციციშვილის (ავსტრალია, საქართველო) ფილმში „თბილისის ღუდუკი: ელდარ შოშიტაიშვილი და მისი მოწაფეები“.

სიმპოზიუმის საკონცერტო პროგრამები, როგორც ყოველთვის, მრავალფეროვნად იყო წარმოდგენილი – ამჯერად, სიმპოზიუმის გახსნის კონცერტი საქართველოში მცხოვრები ეთნიკური ჯგუფებისა და დიასპორების – ებრაელების, პოლონელების, რუსების, რუსი ღუნობორების, უკრაინელების, გერმანელების მრავალხმიან სიმღერას დაეთმო, დღისა და საღამოს კონცერტებში კი ტრადიციულად, ქართული და უცხოური ანსამბლები ენაცვლებოდნენ ერთმანეთს.

სტუმრებზე დაუვიწყარი შთაბეჭდილება მოახდინა არა მარტო ქართულმა ხუროთმოძღვრულმა ძეგლებმა, არამედ უგემრიელესი კახური ღვინის დაგემოვნებამ, რომლითაც გულუხვად გვიმასპინძლა ავსტრიაში მცხოვრები ჩვენი თანამემამულის, ქ-ნი ნონა ლომიძის მეგობარმა, ბ-ნმა კახა ზუკაკიშვილმა და სააქციო საზოგადოება „თელავის ღვინის მარანმა“, რისთვისაც მათ მიმართ დიდ მადლიერებას გამოვხატავთ.

ვიმედოვნებთ, რომ, როგორც ყოველთვის, სიმპოზიუმმა ბევრი რამ შესძინა როგორც მსოფლიოს მრავალი ქვეყნიდან ჩამოსულ სტუმრებს, ისე ქართველ ეთნომუსიკოლოგებსა და სიმპოზიუმის დამსწრე საზოგადოებას.

რუსუდან წურწუშია
იოსებ ჟორდანია

FROM THE EDITORS

The collection includes the papers presented at the 6th International Symposium on Traditional Polyphony and two round table sessions held as part of the symposium.

The Symposium was held at V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire on 24-29 September, 2012, traditionally under the patronage of the President of Georgia and financial support from Georgian Ministry of Culture and Monuments protection. The founders of the symposium are Tbilisi State Conservatoire and the International centre for Georgian Folk Song, all preparatory work was carried out by the International Research Centre for Traditional Polyphony of the Conservatoire.

We would like to extend our gratitude to all who contributed to the successful conduct of Tbilisi Symposium on Traditional Polyphony, also to the participant Georgian and foreign scholar, performers of local and world polyphony and, what is particularly important, to the audience of scientific sessions and concert programs.

The scientific sessions of the symposium were held according to the preliminarily announced themes. Besides, continued was the tradition of adding a special theme to the scientific program, initiated at the 5th symposium.

In the collection the papers are grouped according to themes.

Scientific sessions were opened with special theme – **Comparative Study of Traditional Polyphony** – which has become particularly topical lately. The first paper “Comparative Study of Traditional Polyphony: Yesterday, Today and Tomorrow” presented by **Joseph Jordania (Australia/Georgia)** discussed the importance of comparative method in the study of the origin of polyphony and also distinguished several historical periods. In her paper “Exploring the Beginnings of Love Songs in the Light of Early Human History” **Nino Tsitsishvili (Australia/Georgia)** related the genesis of love songs to tabooing human sexuality and elaboration of the broad system of prohibition, which in her opinion is confirmed by the absence of love songs in some archaic traditions (e.g. Svaneti, Tibet). **Jelena Jovanovic’s (Serbia)** paper “Rekindled *Kaval* in Serbia in 1990s and *Kaval* and *Ney* in Sufi Traditions in the Middle East: The Aspects of Music and Meanings” dealt with particular sphere for using comparative method. **Nailya Almeeva (Russia)** continues fruitful study of traditional polyphony of the Kryashen Tatars in Volga-Kama Region. The title of her paper was “Formation of Vertical Structure in the Texture of Collective Singing in Baptized Peoples of Volga-Kama Region (Kryashen Tatars, Mari, Chuvash)”.

The session dedicated to **General Theoretical and Musical-Aesthetic Aspects of Traditional Polyphony** was opened by **Matt Harvey’s (Australia)** paper “Political Polyphony”, which dealt with the use of musical methods (drone, ostinato, dissonance, consonance) in political speeches and ideological struggle thanks to their strong emotional power. **Barbara Ellison (Netherlands)** paper “Sonic Phantoms” discussed the lesser studied acoustic phenomenon, when listeners perceive by ear the occurrences that do not sound in reality. **Nino Pirtskhalava (Georgia)** presented the paper “On

the Interrelation Between *Ebani*, *Bani* and *Bami*”, in which the author discussed this issue related to the origin of Georgian folk music basing on the work by the 12th century Georgian philosopher Ioane Petritsi (“Commentary on the Philosophy of Prokles Diadochos and Plato”). In his paper “Antinomy of “One” and “Many” on Early Stages of the Aesthetics of Georgian folk Music” **Gia baghashvili** looks at the early layers of traditional music from philosophical angle. In a paper by **Marina Kavtaradze (Georgia)** “Monophony and Polyphony: Cultural-Historical Aspects of the Paradigmatic Changes (A View on European Polyphony)” manifestations of monophony and polyphony in Western Europe and interrelated topics from early Georgian professional music are discussed. In her paper “Not a Revival, A Tradition of Revivals: Rereading Georgian Traditional Polyphony Through the Ensemble Traditions” **Andrea Kuzmich (Canada)** touched upon the contemporary tendencies in the practice of Georgian folk performers. Main topic of **Tamaz Gabisonia**’s paper “Dialectics of Second in Ethnic Music: Statics and Dynamics” was the dissonant interval second, with all the various aspects of its use.

Traditionally numerous papers were represented on the theme **Regional Styles and Musical Language of Traditional polyphony**. **Kae Hisaoka (Japan)** dedicated her paper “Structure of Authenticity of Polyphony and Musical Practices in Georgia” to Georgian polyphony. The paper of **Su Wei and Wang Qi (China)** “The Qiang’s Traditional Polyphony from China”, which familiarized the audience with the impressive polyphonic traditions of the mountain regions neighboring with Tibet, was met with great interest. **Maria De Sao Jose Corte-Real (Portugal)** touched upon the issue of polyphony based on Fado recordings: “Polyphony and Evolution in Fado Historical Recordings from Portugal”. **Mikhail Lobanov (Russia)** discussed the simplest types of polyphony in traditional music: “Unison-Taking up” Singing – the Simplest Type of Collective Performance in Ethnic Music”. **Anda Beitane (Latvia)** discussed the polyphonic traditions of the lesser known region – North-East Latvia: “Traditional Polyphony in the *Officium Defunctorum* in North-Eastern Latvia”. **Nino Ghambashidze and Nino Makharadze (Georgia)** dedicated their article to the traditional festival transformed from pagan into Christian after the preach of Andrew the First-Called: “*Chvenieroba* Festival and Traditional Music Related to It”. **Rie Kochi (Japan)** presented interesting traditions of the Ainu people with most isolated polyphonic tradition: “The Polyphonic Elements in the Monophonic Singing Styles of Ainu Traditional Music”. The joint paper of **Rosario Pestana and Maria De Sao Jose Corte-Real (Portugal)** “Instant and Lasting Ornaments in Traditional Female Polyphony in Portugal” dealt with the problem of ornamentation. The paper of untimely deceased young scholar **Giorgi (Gigi) garaqanidze (Georgia)** “On One Unknown Example of *Ethnomusic Theatre (Zedashe Lulaby)*” was dedicated to the tradition and song of newly made wine (*zedashe*) cult. In her paper “Multipart Singing in Macedonia – Some Basic Characteristics” **Velika Stojkova-Serafimovska (Macedonia)** discussed the traditional music of the Macedonians – one of the most polyphonic peoples in the Balkans. **Eno Kocho (Albania)** presented the paper “The *Iso(n)* – a Participatory Component in the South Albanian Multipart Unaccompanied Singing and in Byzantine Chant”. **Matthew Knight’s (USA)** paper “Hutterite Choral Singing on the Prairies: Sounds of Salvation” familiarized us with polyphonic tradition of Hutterites – a specific religious group. In the paper “Genre Peculiarities of Meskhetian Musical Dialect” **Victoria Samsonadze (Georgia)** continues Valerian Magradze’s research on Meskhetian musical traditions.

Several papers dealt with the theme **Historical Recordings of Traditional Music**, among these “The Oldest Sound Recordings of the Lithuanian Folklore and the Recent Discoveries by Ethnomusicologists” by **Daiva Raciunaite-Viciniene (Lithuania)**, “The Functional System of the Seto One-three-Semitone Mode: an Approach Based on a Distribution Analysis of Multitrack recordings” by **Zanna partlas (Estonia)**.

Special panel was dedicated to **the recordings of Georgian war prisoners from the archives in Germany and Austria**. Presented were the papers: “Recordings of Georgian Prisoners in Germany (1915-1919)” by **Susanne Ziegler (Germany)**, and “CD-Project: Recordings from the Caucasian region, 1909 and 1915-1916” by **Gerda and Franz Lechleitener (Austria)** and **Nona Lomidze (Austria/Georgia)**.

Only one paper was presented under the theme **Polyphony and Instrumental Music; Bo Lawergren’s (USA)** “Angular Harp” – one of the oldest string instrument, known from the cultures of the Sumerians and other peoples of Asia Minor, surviving to this day in mountainous Nuristan and Svaneti.

Two Round Table Sessions on preliminarily announced themes were held as part of the symposium: the initiators of the first one “**Modality of Medieval Georgian and European Music**” were the renowned experts of polyphony: **Simha Arom (France)** and **Polo Vallejo (Spain)**, who have intensively been studying Georgian polyphony for several years. Among the participants of the discussion were well-known researchers of middle age European music: **Susan Rankin (UK)**, **Arturo Tello (Spain)** and young scholar **Svimon Jangulashvili (Georgia)**.

The initiator of the second Round Table Session “**New Thinking About Evolution and Expressive Behavior – Polyphony as Part of What and How We Have Become**” was renowned American ethnomusicologist **Dieter Christensen**. The participants of the session **Joseph Jordania**, **Peter Gold**, **Maria De Sao Jose Corte-Real**, **Rusudan Tsurtsumia** discussed recent tendencies in the study of polyphony, in which the origin of polyphony is regarded not as later cultural occurrence, but as one of the most significant elements of human evolution.

In present volume the readers can get familiarized with short reviews of both Round Table sessions, which is the novelty of the publication.

The symposium participants were traditionally offered the opportunity to watch three completely different and interesting ethno-musicological films. **Renato Morelli’s (Italy)** “Voices from the Heights: Three Days in Premana” presents the musical life of dynamic and delightful inhabitants of the highest settlement in North Italy. The film of **Semaki Wanne** group “Africa: The Beat” based on Polo Vallejo’s (Spain) expedition materials makes the audience vividly feel the rhythmic beat of African life. **Hugo Zemp’s (France)** and **Nino Tsitsishvili (Australia/Georgia)** film “Duduki of Tbilisi: Eldar Shoshitaishvili and His Students” captured interesting interaction of the modern master of duduki Eldar Shishitaishvili and his students.

The symposium concert program was diverse, as always. Opening concert presented polyphonic music of ethnic groups and diasporas residing in Georgia – the Jews, Polish, Russian Dukhobors,

Ukrainians and Germans. Georgian and foreign ensembles participated in afternoon and evening concerts.

The symposium guests were greatly impressed by Georgian architectural monuments as well as by generous hosting of Mr. Kakha Zukakishvili – a friend of our compatriot Nona Lomidze, residing in Austria and “Telavi Vine Cellar” Company, and degustation of delicious Kakhetian wine. For what we expand our deep gratitude to them.

We hope that the symposium guests from different countries of the world, as well as Georgian ethnomusicologists and the audience acquired much from the symposium.

Rusudan Tsurtsunia
Joseph Jordania

ტრადიციული პოლიფონიის
შედარებითი შესწავლა

COMPARATIVE STUDY OF
TRADITIONAL POLYPHONY

იოსებ შორდანიას
(**ავსტრალია/საქართველო**)

**ტრადიციული მრავალხმიანობის შედარებითი შესწავლა:
გუშინ, დღეს, ხვალ**

ტრადიციული მრავალხმიანობის წინა, 2010 წლის სიმპოზიუმზე პირველად გადაწყდა, რომ ყოველი სიმპოზიუმისათვის დაგეგმატებინა ახალი, ცვალებადი თემა. ასეთი თემა უნდა ყოფილიყო მრავალხმიანობის ფენომენის შესწავლისათვის განსაკუთრებით აქტუალური და მნიშვნელოვანი. ორი წლის წინ ასეთ თემად ავირჩიეთ აზიის მრავალხმიანი ტრადიციები. ამის მიზეზი იყო ის, რომ აზიის მთელ რიგ ქვეყნებში მრავალხმიანობის შესწავლას არ ექცეოდა არავითარი ყურადღება. ორი წლის წინ სიმპოზიუმში მონაწილე სპეციალისტებმა უამრავი ახალი რამ შეიტყვეს აზიური მრავალხმიანობის უაღრესად საინტერესო კერების შესახებ. ბევრმა პირველად მოისმინა მრავალხმიანობის ნიმუშები ავღანეთის მთიან რეგიონში მცხოვრები ნურისტანელებისაგან, ჩრდილოეთ იაპონიაში მცხოვრები საიდუმლოებით მოცული აინები-სგან, ჰიმალაის მთების რეგიონში მცხოვრები ტიბეტელებისაგან, ვიეტნამელი მთიელებისაგან. განსაკუთრებით მისასალმებელია ის ფაქტი, რომ წინა სიმპოზიუმის ტრადიცია გრძელდება და წლევეანდელ სიმპოზიუმზეც არის წარმოდგენილი აზიის მრავალხმიანობა. უფრო მეტიც, იყო მცდელობა და ორმხრივი სურვილი რომ ჩამოსულიყვნენ წლევეანდელ სიმპოზიუმზე ისეთი უნიკალური მრავალხმიანობის მატარებელი კულტურის წარმომადგენლები, როგორებიც არიან აინები ჩრდილოეთ იაპონიიდან და ტიბეტელები ჩინეთიდან. სამწუხაროდ, წელს ეს ვერ მოხერხდა სხვადასხვა მიზეზის გამო, მაგრამ, იმედი გვაქვს, რომ მომავალ სიმპოზიუმებზე მონაწილე ეთნომუსიკოლოგებს ექნებათ მათი მოსმენის საშუალება.

მოკლედ, იმის თქმა მინდოდა, რომ ჩვენს სიმპოზიუმებზე წარმოდგენილი ახალი და აქტუალური თემები, როგორც ჩანს, გააგრძელებენ აქტიურ მონაწილეობას საერთაშორისო ეთნომუსიკოლოგიურ ცსოვრებაში, რაც მისასალმებელია.

წლევეანდელ სიმპოზიუმზე ასეთ სპეციალურ თემას წარმოადგენს ტრადიციული მრავალხმიანი კულტურების შედარებითი შესწავლა, რომელსაც აზიური მრავალხმიანობისგან განსხვავებით, დიდი ისტორია აქვს. მე ჩემს მოხსენებაში შევეცდები, განვიხილო ტრადიციული მრავალხმიანობის შედარებითი შესწავლის მდიდარი წარსული, დღევანდელი მოკრძალებული მდგომარეობა და, ასევე, შეძლებისდაგვარად, წარმოვადგინო მისი სამომავლო პერსპექტივები.

. . .

მრავალხმიანი სიმღერა კაცობრიობის კულტურული ისტორიის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო იდუმალებით მოცული მოვლენაა, ამიტომაც ბუნებრივი იყო, რომ მრავალხმიანობის გაჩენა ერთ-ერთ ყველაზე უფრო მნიშვნელოვან ისტორიულ პრობლემად იქცა კაცობრიობის მუსიკალური კულტურის ისტორიაში. მრავალხმიანობის წარმოშობაზე საუბარი არ შეწყვეტილა არასოდეს, თუმცა, დროდადრო, ჩვენი დარგის განვითარების გარკვეულ პერიოდებში, იგი მეტ ყურადღებას იპყრობდა. ამ საკითხის შესწავლა პირდაპირ იყო დაკავშირებული კვლევის შედარებითი მეთოდის გამოყენებასთან, რადგანაც მრავალხმიანობის წარმოშობის შესწავლა

ბუნებრივად მოითხოვს მრავალხმიანობის მსოფლიო გავრცელების გათვალისწინებას.

ჩემს მოხსენებაში მე განვიხილავ ამ სფეროს ორივე კუთხით: ერთი – როგორ ვითარდებოდა და იცვლებოდა დამოკიდებულება კვლევის შედარებითი მეთოდისადმი და მეორე – რა ხდებოდა უშუალოდ მრავალხმიანობის წარმოშობისა და შესწავლის სფეროში.

პირველი პერიოდი: 1880-იანი წლებიდან 1945 წლამდე: შედარებითი კვლევის აღზევება

შედარებითი კვლევის მეთოდს საკმაოდ საინტერესო და ინტენსიური ცხოვრება ჰქონდა მუსიკისმცოდნეობის განვითარების პირველ ნახევარში. ცნობილია, რომ ევროპული მუსიკისმცოდნეობა დაიწყო სწორედ შედარებითი მეთოდების ყველაზე ფართო გამოყენებით. ეს მეცნიერების ისტორიაში საკმაოდ ფართოდ გავრცელებული მოვლენაა. როცა ახალი დარგი იწყებს არსებობას, ამ დარგში მომუშავე მეცნიერები ბუნებრივად ცდილობენ ამ სფეროში არსებული მოვლენები და ფაქტები განიხილონ მთლიანობაში, მთელი მსოფლიოს მაშტაბით და მოიცვან ისეთი საკითხები, როგორიცაა ამ მოვლენის წარმოშობა, მისი განვითარების ისტორია და საერთაშორისო გავრცელება. მეცნიერების განვითარების პირველი პერიოდის შრომებს ასევე ხშირად ახასიათებს საკითხებისადმი სპეკულაციური დამოკიდებულება და გადამტებული განზოგადებები.

ეთნომუსიკოლოგიის განვითარებაში პირველი პერიოდი გრძელდებოდა ეთნომუსიკოლოგიის საწყისებიდან (XIX საუკუნის 80-იანი წლებიდან) მეორე მსოფლიო ომის დამთავრებამდე. შედარებითი მეთოდი ამ პერიოდში იმდენად ფართოდ იყო გამოყენებული, რომ მთელს დარგს, ხშირად, „შედარებით მუსიკოლოგიას“ უწოდებდნენ. მუსიკოლოგიური კვლევის საერთაშორისო ცენტრი ამ პერიოდში ევროპა, განსაკუთრებით, გერმანია იყო.

ჩემი აზრით, ეს პერიოდი მრავალხმიანობასთან დაკავშირებული კვლევითი პარადიგმების ცვალებადობის გამო ორ ქვე-პერიოდად უნდა გაიყოს, რადგან ამ ორ ქვე-პერიოდში საკმაოდ ცვლილებები მოხდა. პირველი ქვე-პერიოდის კვლევითი პარადიგმები, რომელიც გრძელდებოდა XX საუკუნის 30-იან წლებამდე, დაახლოებით ასე გამოიყურებოდა:

(1) მრავალხმიანობა არის ერთხმიანობის განვითარების შედეგად გაჩენილი მოვლენა. ეს იდეა იმდენად აშკარა იყო მკვლევრებისთვის, რომ იგი არავის ჩამოუყალიბებია და დაუმტკიცებია თეორიის ან, თუნდაც, ჰიპოთეზის ფორმით;

(2) მრავალხმიანობა იყო კულტურული აღმოჩენა და ამ აღმოჩენის ავტორები იყვნენ შუასაუკუნეების ევროპელი ბერები. წარმოშობის ხანად ითვლებოდა პირველი ათასწლეულის ბოლო, უფრო ზუსტად, მე-9 საუკუნე, როდესაც პირველი ოფიციალური ინფორმაცია გამოჩნდა ამის შესახებ. თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ სხვა ისტორიული წყაროები უფრო ადრინდელ პერიოდსაც მიუთითებდნენ ჩრდილოეთ ევროპაში;

(3) ტრადიციულ მუსიკაში მრავალხმიანობა შევიდა პროფესიული მუსიკიდან და, ძირითადად, გავრცელდა მსოფლიოს სხვადასხვა კულტურების პროფესიულ და ხალხურ მუსიკაში ქრისტიანი მისიონერების მოღვაწეობის შედეგად (Von der Werf, 1997). შეგვიძლია ისიც გავიხსენოთ, რომ ნაღელმაც სწორედ ამ იდეის შემოწმებით დაიწყო ქართული და ადრევეროპული მრავალხმიანი ტრადიციების შედარება (Nadel, 1933).

მრავალხმიანობის აღნიშნული მოდელი ეყრდნობოდა იმ აზრს, რომ პირველყოფილი ადამიანი მუსიკალურად ძალიან პრიმიტიული არსება იყო და მას ჯერ არ ჰქონდა კარგად ჩამოყალიბებული სიმაღლებრივი სიმენა, კილოს შეგრძნება, რიტმი და, რა თქმა უნდა, ჰარმონიის შეგრძნება.

მრავალხმიანობის შესწავლის მეორე ქვე-პერიოდი დაიწყო მას შემდეგ, რაც თანდათანობით გავრცელდა აზრი, რომ მრავალხმიანობა ტრადიციულ მუსიკაში, როგორც ჩანს, არსებობდა პროფესიული მრავალხმიანობის გაჩენამდე. ეს ქვე-პერიოდი ძალიან ინტენსიური, თუმცა ხანმოკლე იყო. იგი მხოლოდ ერთი დეკადა გავრცელდა (XX საუკუნის 30-იანი წლები). მეორე პერიოდის პარადიგმები შეიძლება ასე წარმოვადგინოთ:

(1) მრავალხმიანობა არის კულტურული აღმოჩენა და მისი წარმოშობა დაკავშირებულია ერთხმიანობის განვითარებასთან (ამ მხრივ ორი ქვე-პერიოდის შეხედულებებს შორის არ იყო განსხვავება);

(2) მრავალხმიანობა ჩაისახა და თავდაპირველად განვითარდა ტრადიციულ მუსიკაში და არა პროფესიულ მუსიკაში (ეს უკვე პრინციპული სიახლე იყო).

(3) პროფესიულ მუსიკაში მრავალხმიანობა შევიდა ხალხური მუსიკიდან [ამ იდეის უპირველესი მხარდამჭერი იყო შნაიდერი (Shneider, 1934-35, 1940, 1951); იგივე აზრი ჰქონდა ნადელსაც (Nadel, 1933)];

(4) მრავალხმიანობა, შესაძლოა, გაჩნდა ერთ რეგიონში და მერე იქიდან თანდათანობით გავრცელდა სხვადასხვა რეგიონში კულტურული დიფუზიის საშუალებით (მარიუს შნაიდერის მოდელი, Schneider, 1934-35), ან, შესაძლოა, ის სხვადასხვა რეგიონში დამოუკიდებლად განვითარდა (შეიძლება ამას პოლ კოლერის მოდელი ვუწოდოთ (Collaer, 1960), თუმცა, კოლერს ასეთი დასკვნა საერთაშორისო მასშტაბით არ გაუკეთებია);

(5) ის, თუ როდის გაჩნდა მრავალხმიანობა, ამაზე ზუსტი საუბარი შეუძლებელია, მაგრამ ეს მოხდა, ალბათ, ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველი ათასწლეულის განმავლობაში, პროფესიულ მუსიკაში მრავალხმიანობის გაჩენამდე, ანუ მე-9 საუკუნემდე (Schneider, 1934-35).

ამ პერიოდის პროფესიული მუსიკის მკვლევრები მრავალხმიანობას ასევე არ თვლიან ძალიან ძველ მოვლენად. მაგალითად, როცა ენ კილმერმა გაშიფრა ძველი ზურიტული ფირფიტების მუსიკალური ჩანაწერი და გააკეთა დასკვნა, რომ ჩანაწერი წარმოადგენდა მრავალხმიანი მუსიკის ნიმუშს, ამან მუსიკის ისტორიკოსებში ძალიან დიდი კრიტიკული გამოხმაურება გამოიწვია. „პირველი რეაქცია, როცა ლაპარაკია ზურიტული ტაბლეთების მუსიკალურ შინაარსზე, ისაა, თუ რამდენად შესაძლებელია, რომ მრავალხმიანობა უკვე არსებულებოდა ასეთ შორეულ ისტორიულ წარსულში?“ იკითხა ვესტმა ენ კილმერის გამოკვლევის დასკვნების შესახებ (West, 1994: 173). მსგავსი კრიტიკა კილმერის მიმართ სხვებმაც გამოთქვეს (Wulstan, 1974; Duchesne-Guillemin, 1975, 1980: 11-18).

ასევე გააკრიტიკეს ძველი მუსიკის სპეციალისტებმა ეგვიპტოლოგ ჰანს ჰიკმანის დასკვნა იმის შესახებ, რომ ძველ ეგვიპტეში არსებობდა მრავალხმიანობა (Hickmann, 1952, 1970: 138-140). აქაც კრიტიკის ცენტრალური არგუმენტი ის იყო, რომ ათასწლეულების წინ მრავალხმიანობის არსებობა, ფაქტობრივად, წარმოუდგენელი იყო (Manniche, 1991: 30-32).

ამავე პერიოდის შეხედულებებს ახასიათებდა აგრეთვე ტრადიციულ მუსიკაში არსებული მრავალხმიანობის „სტიქიურად“ და „გაუცნობიერებლად“ ჩათვლა. ამ შეხედულებების თანახმად, პირველყოფილ ადამიანს ძალზე პრიმიტიული სმენა ჰქონდა; რაც შეეხება ჰარმონიის შეგრძნებას, ის ჯერ არ არსებობდა. მაგალითად, კურტ ზაქსის მიხედვით, ტრადიციულ მუსიკაში სეკუნდური დისონანსების არსებობა შემთხვევითი იყო, რადგან მომღერლები სეკუნდებს ვერ აღიქვამდნენ, როგორც ემოციურად მძაფრ ინტერვალს. შესაბამისად, კურტ ზაქსის აზრით, „ველურ მრავალხმიანობაში“ წარმოქმნილი ჰარმონიები შემთხვევითი იყო და არ შეიძლებოდა მათი განხილვა დღევანდელი ესთეტიკური კრიტერიუმებით (Sachs, 1962).

მრავალხმიანობის შესწავლის პირველ, „შედარებით“ პერიოდს ჰქონდა თავისი აშკარად გამოხატული დადებითი და, ასევე, უარყოფითი მხარეები. დადებითი იყო მრავალხმიანობის, როგორც ერთიანი საერთაშორისო და ისტორიული ფენომენის გააზრება. ასევე, დადებითი იყო მცდელობა, მსოფლიოს მასშტაბით შესწავლათ მრავალხმიანობის გაჩენა და გავრცელება. ერის ფონ პორნოსტელის მოწაფე, გერმანელი მარიუს შნაიდერი ამ მიმართულების ცენტრალური წარმომადგენელი იყო (Schneider, 1934-1935, 1951, 1961, 1969). ზიგფრიდ ნადელის ცნობილი შრომა ქართული მუსიკის შესახებ 30-იანი წლების ამ პერიოდის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი შრომა იყო, რომელმაც მრავალხმიანობის წარმოშობის შესახებ შნაიდერის შეხედულებების ჩამოყალიბებაზე დიდი გავლენა იქონია (Nadel, 1933). აქ მინდა მსმენელებს შევახსენო, რომ ჩვენს სიმპოზიუმზე ადრე-ვეროპული პროფესიული მრავალხმიანობისა და ხალხური მრავალხმიანობის ურთიერთობის საკითხს (რაც შნაიდერის და ნადელის თეორიების ცენტრალურ მონაკვეთს წარმოადგენდა), სპეციალური მრგვალი მაგიდა ეძღვნება.

მეორე პერიოდი, 1945 წლიდან 21-ე საუკუნემდე: შედარებითი კვლევის მეთოდოლოგიის დაცემა

შედარებითი მეთოდოლოგიისადმი მიდგომა კარდინალურად შეიცვალა მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ. ამერიკის შეერთებულ შტატებში გავრცელებული კულტურული ანთროპოლოგიის პარადიგმების მიხედვით, კულტურების შედარებითი შესწავლა არ იყო გამართლებული და ნაყოფიერი. შედარებითი კვლევისადმი ასეთი უარყოფითი დამოკიდებულების გაჩენა მრავალი ისტორიული და ფსიქოლოგიური ფაქტორით იყო გამოწვეული. ადრინდელი მიდგომა – კულტურების პრიმიტიულ და განვითარებულ კულტურებად დაყოფა უკვე მიუღებლად იქცა. შედარებითი კვლევის ავტორები და მათი შრომები გაკრიტიკებულ იქნა მთელი რიგი მიზეზების გამო. ამ მიზეზებს შორის იყო ის, რომ დიდტანიანი შედარებითი კვლევების ავტორები შესადარებელ კულტურებს მხოლოდ ზედაპირულად, მათი ღრმა ცოდნის გარეშე განიხილავდნენ. ისინი არ მიიჩნევდნენ აუცილებლად შესადარებელი კულტურების უფრო საფუძვლიანად შესწავლას, ან ფოლკლორული ექსპედიციების ჩატარებას ამ რეგიონებში. გარდა ამისა, შედარების დროს მკვლევრები არ ერიდებოდნენ ისეთ გამოთქმებს, როგორიცაა „პრიმიტიული“ და „მაღალგანვითარებული“, რაც აშკარად რასისტულ ელფერს აძლევდა მათ შრომებს. ამიტომ სრულებით ბუნებრივი იყო, რომ მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, როცა რასისტულმა იდეოლოგიამ კატასტროფულ სიმაღლეებს მიაღწია და მილიონობით ადამიანის სიცოცხლე შეიწირა, რეაქციული შემობრუნება მოხდა. მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ კულტურების „პრიმიტიულად“ და „მაღალგანვითარებულად“ გამოცხადება არაეთიკური გახდა და მთლიანად შედარებითი კვლევის მეთოდიც გარიყული აღმოჩნდა.

ამ პერიოდის ეთნომუსიკოლოგების პარადიგმატული შეხედულება მრავალხმიანობის წარმოშობის საკითხისადმი, ალბათ, ასე შეიძლება წარმოვადგინოთ:

(1) კულტურების შედარებითი შესწავლა და სტადიური კიბეების შედგენა არ არის მეცნიერულად და ეთიკურად გამართლებული;

(2) მრავალხმიანობის წარმოშობის საკითხის კვლევა დაკავშირებულია დაუსაბუთებელ სპეკულაციებთან, რადგან არ არსებობს არავითარი მყარი მეცნიერული საფუძველი და სანდო წყაროები ამ საკითხის კვლევისათვის;

(3) არა მარტო მრავალხმიანობის კვლევა, არამედ სხვა მასშტაბური საკითხების კვლევა (მაგალითად, მუსიკალური უნივერსალიზმის, ანდა მუსიკის წარმოშობის საკითხის კვლევა)

არ არის მეცნიერულად გამართლებული.

ამ პერიოდში წამყვანი გახდა კულტურულ-ანთროპოლოგიური მიდგომა – თითოეული კულტურა განიხილებოდა მათი იმანენტური მნიშვნელობის შესაბამისად, სხვა კულტურასთან შედარების გარეშე. ამ მიმართულების ცენტრი ამერიკის შეერთებული შტატები იყო; დრო-დადრო ხდებოდა ფართო კვლევითი საკითხების განხილვა (მაგალითად, მუსიკალური უნივერსალიზმის შესახებ), მაგრამ ასეთი განხილვების შედეგი, როგორც წესი, ნეგატიური, ანდა, უკეთეს შემთხვევაში, პესიმისტური იყო (Braun & Jordania, 2013).

წინა პერიოდისაგან განსხვავებით, როცა ავტორები არც კი მიისწრაფვოდნენ შესადარებელი კულტურების სიღრმისეული ცოდნისაკენ, ახალი მეცნიერული პარადიგმის მიმდევარი მკვლევრები შეგნებულად იზღუდადნენ თავს შესასწავლი კულტურების და რეგიონების მხრივ. ფართოდ გავრცელდა ხანგრძლივი ფოლკლორული ექსპედიციების ჩატარება ერთ რეგიონში. მკვლევრები მთელს ცხოვრებას უძღვნიდნენ, უმეტესწილად, ერთ კულტურას, ან ერთ რეგიონს, სწავლობდნენ ამ კულტურის ენას, ეცნობოდნენ მათ ტრადიციებს და რაც მთავარია, ხანგრძლივად (ხშირად წლების განმავლობაში) ცხოვრობდნენ არჩეულ რეგიონში და ცდილობდნენ ისე მოქცეულიყვნენ, როგორც ამ კულტურის ტრადიციული წარმომადგენლები.

ასეთ ეთნომუსიკოლოგიურ პრაქტიკასაც ჰყავდა თავისი კრიტიკოსები. მაგალითად, არაევროპული კულტურების წარმომადგენელი მეცნიერები მიიჩნევდნენ, რომ მათი ევროპელი კოლეგების ცოდნა სხვა კულტურების შესახებ ვერასოდეს იქნება ისეთი ღრმა, როგორიც თვით ამ კულტურების წამომადგენლებისა. მეორე მხრივ, ევროპელი და ამერიკელი ეთნომუსიკოლოგები კი – პირიქით, მიიჩნევდნენ, რომ ობიექტური სურათის შესაცნობად მკვლევრისათვის ამ კულტურის წარმომადგენლობა საზიანო იყო და რომ კულტურის შესახებ ობიექტური სურათის შესაქმნელად საჭირო იყო კულტურის „გარედან შესწავლა“.

აქვე მინდა მოკლედ აღვნიშნო ერთი საინტერესო ისტორიული ტენდენცია, რომელიც შედარებითი კვლევის ისტორიას სრულიად სხვა ჭრილში გვიჩვენებს. ტრადიციული მუსიკის შესწავლის ზემოთ აღნიშნული ისტორიული განვითარება, ერთი მხრივ, ევროპულ და ამერიკულ ცენტრებში და, მეორე მხრივ, სხვადასხვა ქვეყნებში საკმაოდ განსხვავებული დინამიკით ვითარდებოდა. XIX საუკუნის ბოლოსა და მეოცე საუკუნის პირველ ნახევარში მრავალ ქვეყანაში, ევროპისაგან განსხვავებით, სწავლობდნენ საკუთარ კულტურას თავისთავად და არა შედარებითი მეთოდით. ხოლო, მას მერე, რაც ევრო-ამერიკულმა ეთნომუსიკოლოგიამ ზურგი შეაქცია შედარებით მეთოდოლოგიას, პირიქით, ამ ქვეყნებში დაიწყო ფართო შედარებითი კვლევებისადმი ინტერესის გაღვივება. ასე მოხდა საქართველოში, როდესაც გამოჩნდა ვაჟა გვახარიას და ილია ტაბალუას (1983), ნინო მაისურაძის (1989), მანანა შილაკაძისა (2007) და ამ მოხსენების ავტორის წიგნები (Gvacharia & Tabagua, 1983; Maisuradze, 1989; Shilakadze, 2007; Jordania, 1989). რუსეთში, მაგალითად, გამოჩნდა ფეოდოსი რუბცოვის წიგნი (Rubtsov, 1962). ასევე მოხდა ბულგარეთში, უკრაინაში, და მსოფლიოს სხვა მრავალ ქვეყანაში. თუკი მთელი მსოფლიოს მასშტაბით ერთმანეთს შევადარებთ მეორე მსოფლიო ომამდე და ომის შემდეგ გამოცემული ნაშრომების რაოდენობას, დავინახავთ, რომ, დაახლოებით 1960-იანი წლებიდან, თანდათან გაიზარდა შედარებითი კვლევების კუთრი წონა. მიუხედავად ამისა, ეთნომუსიკოლოგიაში შეურყევლადაა მიღებული მოსაზრება, რომ მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ მოხდა შედარებითი კვლევების შემცირება და რეგიონული კვლევების გაზრდა, რაც, ალბათ, მრავალ სფეროში ზოგადი ევრო-ამერიკული ტენდენციით უნდა აიხსნას. ამ მოვლენას მე 2006 წელს გამოსულ წიგნში „რატომ მღერის ხალხი?“ „რძის სმის

სინდრომი“⁴¹ გუწოდე.

საინტერესოა, რომ სწორედ ამავე პერიოდში განხორციელდა შედარებითი მუსიკისმცოდნეობის ისტორიაში ყველაზე ფართომასშტაბიანი და ყველაზე ამბიციური გამოკვლევა. საუბარი მაქვს ალან ლომაქსის კანტომეტრიკულ პროექტზე (Lomax, 1968). საინტერესოა, რომ ლომაქსის ფართო შედარებით კვლევას პროფესიონალ ეთნომუსიკოლოგთა უდიდესი ნაწილი მტრულად შეხვდა. ამის მიზეზი იყო არა მხოლოდ ის ფაქტი, რომ თვით ლომაქსი არ იყო პროფესიონალი ეთნომუსიკოლოგი და არც სანოტო ნოტაციას ფლობდა და იყენებდა თავის კვლევაში, არამედ ისიც, რომ ასეთი ფართო შედარებითი შესწავლა, კრიტიკოსების აზრით, ამარტივებდა მსოფლიო მუსიკალური მრავალფეროვნების ჭეშმარიტ სურათს და შესაბამისად, მიღებული დასკვნებიც არ იყო ობიექტური და სანდო. სწორედ ამიტომ, ლომაქსის შრომა ეთნომუსიკოლოგიური აკადემიური წრეების მიერ არ იქნა აღიარებული.

გარდა ლომაქსის ფართოდ გახმაურებული შრომისა, ამავე პერიოდში გამოჩნდა კიდევ რამდენიმე ნაშრომი და, ალბათ, კარგი იქნება ამ მოხსენებაში მათი მოკლედ მოხსენიება. იაპ კუნსტმა გამოაქვეყნა წიგნი (უფრო ზუსტად, ბროშურა), ინდონეზიისა და ბალკანეთის მრავალხმიანი ტრადიციების სიახლოვის ასახსნელად (Kunst, 1954). ივეტ გრიმომ და ჯილბერ გრუჟემ აღნიშნეს პიემებისა და ბუმბენების მრავალხმიანი ტრადიციების სიახლოვე (Grimaud & Gilbert, 1956). ერის შტოკმანმა გამოაქვეყნა ორგვერდიანი სტატია ქართული და ალბანური მრავალხმიანობის სიახლოვის შესახებ (Stockmann, 1957). ცვეტკო რიხტმანმა აღნიშნა ბალკანეთის სხვადასხვა ქვეყნების მრავალხმიანი ტრადიციების სიახლოვე (Rihtman, 1958, 1966). ნიკოლაი კაუფმანმა ასევე მიუძღვნა ამ საკითხს შრომები (Kaufman, 1966). პოლ კოლერმა შეისწავლა ევროპის ხალხური მრავალხმიანი ტრადიციები და გააკეთა დასკვნა, რომ ეს ტრადიციები გახდა საფუძველი ევროპაში პროფესიული მრავალხმიანობის გაჩენისათვის (Collaer, 1955, 1960). ბრუნო ნეტლმა თავი მოუყარა და შეისწავლა მონაცემები ამერიკელი ინდიელების მრავალხმიანობის შესახებ (Nettl, 1961). ოსკარ ელშეკმა შედარებითი გამოკვლევა ჩაატარა ევროპული მრავალხმიანობის კერებისა (Elshek, 1963). ერნესტ ემსჰაიმერმა შეადარა ევროპული ვოკალური და საკრავიერი მრავალხმიანი ტრადიციები (Emshaimer, 1964). ალიცა ელშეკოვამ შეისწავლა ბალკანეთისა და კარპატების მრავალხმიანი ტრადიციები (Elschekova, 1981). ჯერალდ ფლორიან მესნერმა შეისწავლა და შეადარა ბალკანური, ინდონეზიური და წყნარი ოკეანის მრავალხმიანი ტრადიციები (Messner, 1980, 1989, 2013). გერჰარდ კუბიკმა შეისწავლა ცენტრალური და აღმოსავლეთ აფრიკის მრავალხმიანი ტრადიციები (Kubik, 1968, 1986). იზალი ზემტოვსკი ათწლეულების განმავლობაში ნაყოფიერად იყენებს შედარებითი კვლევის მეთოდს (Zemtsovsky, 1969, 1988, 1990). კარლ ბრამბატსმა განიხილა ბალტიის ქვეყნების მრავალხმიანი ტრადიციები ბალკანეთისა და აღმოსავლეთ ევროპის მრავალხმიან ტრადიციათა კონტექსტში (Brambats, 1983). მარტინ ბოიკომ შეისწავლა ბალტიისპირეთის მრავალხმიანი ტრადიციები არქეოლოგიური მონაცემების შუქზე (Boiko, 1992). ნინო ციციშვილმა განიხილა პარალელები კავკასიურ და სამხრეთ სლავურ მრავალხმიან ტრადიციებს შორის (Tsitsishvili, 1990, 1991), ხოლო ამ სტატიის ავტორმა სტატიები და წიგნი მიუძღვნა მრავალხმიანი ტრადიციების შედარებით შესწავლას (Jordania, 1988, 1989).

მეოცე საუკუნის ბოლო წლებში გამოიკვეთა აზრი, რომ საჭირო იყო დამოკიდებულების შეცვლა შედარებითი კვლევებისადმი. წამყვანმა ამერიკელმა ეთნომუსიკოლოგებმაც კი დაიწყეს იმაზე ლაპარაკი, რომ შედარებითი მეთოდის სრული უარყოფა არ იყო გამართლებული.

ტიმ რაისმა, მაგალითად, რიო დე ჟანეიროში ჩემთან საუბრისას გამოთქვა აზრი, რომ ეთნომუსიკოლოგიაში შედარებითი მეთოდის სრული უარყოფით, ფაქტობრივად „ნარეცხ წყალს ბავშვიც გადააყოლეს“. 2001 წელს ბრაზილიაში, რიო დე ჟანეიროში ჩატარებული ტრადიციული მუსიკის საერთაშორისო საბჭოს მსოფლიო კონფერენციის პირველი თემა სწორედ შედარებითი შესწავლის შესაძლო აღორძინება იყო. კონფერენციის მსვლელობისას ჩატარდა შედარებითი კვლევით დაინტერესებული სპეციალისტების არაოფიციალური შეხვედრა. სამწუხაროდ, ამ შეხვედრას არ მოჰყოლია ლოგიკური გაგრძელება და არ შექმნილა შედარებითი კვლევით დაინტერესებულ ეთნომუსიკოლოგთა ჯგუფის ჩამოყალიბება, რაშიც, ალბათ, თვით ამ შეხვედრის ორგანიზატორებს მიგვიძღვის ბრალი: ასეთი ჯგუფის ხელმძღვანელობას ერთ-ერთმა ორგანიზატორმა, სტივენ ბრაუნმა, თავი აარიდა იმის გამო, რომ დაკავებული იყო მუსიკის წარმოშობის საკითხებით, ხოლო მეორემ, ამ მოხსენების ავტორმა, იმის გამო, რომ დაკავებული იყო მრავალხმიანობის შესწავლითა და მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის საქმეებით. სულ ახლახან იგივე ტიმ რაისმა გამოაქვეყნა გახმაურებული პოლემიკური სტატია ისეთ პრესტიჟულ ჟურნალში, როგორიც „ეთნომუსიკოლოგია“, რომელშიც ავტორი ჩიოდა, რომ ეთნომუსიკოლოგების ყურადღებას ნაკლებად იპყრობს ფართო მეთოდოლოგიური საკითხები და ზოგადი პრობლემები, ისინი ვიწრო სპეციფიკური საკითხებით არიან დაკავებულნი (Rice, 2010). 2012 წლის მაისში კანადაში ჟურნალ *მსოფლიო მუსიკისადმი ანალიტიკური მიდგომის* მიერ ორგანიზებულ კონფერენციაზე სპეციალური სესია დაეთმო ტრადიციული მუსიკის შედარებით შესწავლას. იგეგმება უფრო ფართო მასშტაბის კონფერენციაც ამ თემაზე და მოხსენებების დაბეჭდვა რომელიმე წამყვან გამომცემლობაში.

მესამე პერიოდი: 2000 წლიდან დღემდე: შედარებითი მეთოდის აღზევების დასაწყისი

ჩემი აზრით, XXI საუკუნის პირველი ათწლეული უნდა ჩაითვალოს შედარებითი კვლევისაკენ შემობრუნების პერიოდად – გამოჩნდა შრომები, რომლებშიც ტრადიციული კულტურები მთელი მსოფლიოს მასშტაბით განიხილებოდა. მართალია, მასაჩუსეტსის ინსტიტუტის მიერ 2000 წელს გამოცემული ტომი *მუსიკის წარმოშობა* მრავალხმიანობის საკითხს არ ეხებოდა, მაგრამ დიდი იმპულსი გახდა მუსიკის წარმოშობისა და ფართო თემატიკისადმი ინტერესის გაღვივებისთვის. ამ პერიოდში გამოჩნდა ალან ლომაქსის თანამოაზრის და კანტომეტრიკის პროექტის თანაავტორის, ვიქტორ გრაუერის შრომები და წიგნი (Grauer, 2006, 2007, 2011), ასევე, ამ მოხსენების ავტორის შრომები და ორი წიგნი (Jordania, 2006, 2008, 2009, 2011).

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ ორივე მკვლევრის შრომებში მრავალხმიანობის პრობლემას ცენტრალური ადგილი უჭირავს. ისიც ნიშანდობლივია, რომ ორივე მეცნიერი მრავალხმიანობას მიიჩნევს ადამიანის ევოლუციური წარსულის მემკვიდრეობად და მის ასაკს ასიათასობით და მილიონობით წლით განსაზღვრავს. ეს, რა თქმა უნდა, მრავალხმიანობის წარმოშობის სრულებით სხვა სურათს გვიხატავს და მუსიკისმცოდნეობაში მიღებულ შეხედულებებშიც პარადიგმულ ცვლილებებს იწვევს.

ამ პერიოდის შედარებით კვლევასთან და მრავალხმიანობასთან დაკავშირებული პარადიგმები, ალბათ, ასე შეიძლება ჩამოყალიბდეს:

(1) ფართო შედარებითი კვლევის მეთოდის გარეშე შეუძლებელია დიდი მასშტაბის პრობლემების გადაჭრა;

(2) მრავალხმიანობა არ არის გვიანდელი კულტურული აღმოჩენა. ის არ განვითარე-

ბულა ერთხმიანობის თანდათანობით გართულების შედეგად. მრავალხმიანობა უკვე ჰქონდათ აფრიკიდან წამოსულ ჩვენს საერთო წინაპრებს;

(3) მუსიკალური სმენა და რიტმის შეგრძნება ჩვენს შორეულ წინაპარს ჩვენზე გაცილებით მეტად ჰქონდა განვითარებული (ამის დადასტურებაა ის ფაქტიც, რომ ყველა ახლადდაბადებულ ბავშვს აბსოლუტური სმენა აქვს) (Saffran, 2003);

(4) იმ რეგიონებში, სადაც დღეს არ არსებობს მრავალხმიანობა, მოხდა მრავალხმიანობის ტრადიციის დაკარგვა. მრავალხმიანობის დაკარგვის მიზეზებად ავტორები სხვადასხვა პირობებს ასახელებენ. გრაუერის მიხედვით, ამის მიზეზი გახდა 70 ათასი წლის წინ მომხდარი ვულკან ტობას კატასტროფული ამოფრქვევა, ხოლო, ჩემი აზრით, მრავალხმიანობის თანდათანობითი დაკარგვის მიზეზი გახდა მეტყველებაზე გადასვლა და ყოფაში მუსიკალური კომუნიკაციის მნიშვნელობის დაკარგვა;

(5) შედარებითი მიდგომა XXI საუკუნეში ეყრდნობა რევოლუციურად გაზრდილ მონაცემთა ბაზას, გარდა ამისა, მოგზაურობისა და კომუნიკაციის ახალ, რევოლუციურ შესაძლებლობებს. ყოველივე ეს იძლევა საშუალებას (მაგრამ არა გარანტიას), რომ თავიდან იქნას აცილებული მრავალი შეცდომა, რომელიც 1930-იანი წლების ბერლინის სკოლის მეცნიერებისათვის ძნელი ასაცილებელი იყო.

მე არ მინდა ვილაპარაკო მრავალხმიანობის შესწავლაში შედარებითი კვლევის მნიშვნელობაზე, იმის გამო, რომ ჩვენი სიმპოზიუმის ბოლო დღეს სპეციალური მრგვალი მაგიდა ეძღვნება მრავალხმიანობის წარმოშობის საკითხისადმი ახლებურ მიდგომას. მხოლოდ იმას ვიტყვი, რომ მრავალხმიანობის შესწავლისადმი თანამედროვე მიდგომა მყარად ეყრდნობა არა მარტო შედარებით მეთოდს, არამედ ინტერდისციპლინურ კვლევასაც. შესაბამისად, უნდა ითქვას, რომ შედარებით კვლევას მრავალხმიანობის შესწავლაში უდიდესი პერსპექტივები აქვს.

და ბოლოს, მინდა აღენიშნო, რომ ტრადიციული მრავალხმიანობის შესწავლა თანამედროვე ეთნომუსიკოლოგიის ერთ-ერთი ყველაზე აქტუალური სფეროა, რაც მრავალხმიანობისადმი მიძღვნილი კონფერენციების რაოდენობაში აშკარად გამოიხატება. მრავალხმიანობის ფართო კუთხით შესწავლა კი ხელს უწყობს, რომ კვლევის შედარებითმა მეთოდმა თავისი კუთვნილი ადგილი დაიკავოს თანამედროვე ეთნომუსიკოლოგიაში.

შენიშვნა

¹ 1960-იანი წლების ბოლომდე მიაჩნდათ, რომ რძის მიღება მთელი მსოფლიოს მოსახლეობას უპრობლემოდ შეეძლო. 1970-იანი წლების გამოკვლევებმა აჩვენა, რომ ბავშვობის შემდეგ მისი ათვისება ყველასთვის ბუნებრივი და დამახასიათებელი არ არის. აღმოჩნდა, რომ მხოლოდ ჩრდილოეთ და ცენტრალური ევროპის მოსახლეობას და მათ შთამომავლებს არ ექმნებათ პრობლემები რძის მიღების შემდეგ. ამან ნათელი მოჰყვანა, საიდან მოდიოდა გაუგებარი საჩივრები ჰუმანიტარული დახმარების ორგანიზაციების მიერ არახარისხიანი საკვების მიწოდების შესახებ. როგორც აღმოჩნდა, ათასობით ტონა რძის ფხვნილს უგზავნიდნენ მათ, ვისაც რძის მიღება არ შეეძლო. ამის შემდეგ ჰუმანიტარულმა ორგანიზაციებმა შეცვალეს საკვების გავრცელების სტრატეგია. ევრო-ამერიკული გამოცდილების ასეთი ექსტრაპოლაცია მთელ მსოფლიოზე, მეთოდოლოგიურად, უადრესად საშიშია.

JOSEPH JORDANIA
(AUSRTRALIA/GEORGIA)

**COMPARATIVE STUDY OF TRADITIONAL POLYPHONY:
YESTERDAY, TODAY, TOMORROW**

Starting with the previous symposium (in 2010), we decided to add a new particularly important topic to the themes of the biannual Symposia of Traditional Polyphony in Georgia. The first special topic was “Traditional polyphony in Asia” and it was featured at the symposium two years ago. The reason for choosing Asia as the first such topic was the fact that in most Asian countries the study of polyphony is completely neglected. Our colleagues learned a great deal about the very interesting and rich polyphonic traditions of Asia. Some of our participants heard for the first time polyphonic examples from the Nuristanis, living in the impenetrable mountain ranges of Afghanistan, from the mysterious Ainus of north Japan, from the Aba Tibetans, living in the Himalayas, or from the minority groups of North Vietnam. It is our particular delight that the theme of Asian polyphonic traditions continues strongly at this symposium as well, as the authors of Asian papers are still with us, adding new materials and ideas to our common knowledge. We even tried to bring singers to represent such traditions, such as the Ainus from Japan and the Aremai Tibetans from China. Unfortunately, this was not possible this year, but we hope that we will manage to bring some carriers of Asian polyphonic traditions during our later symposia for the delight of conference participants. It seems that the new topics presented at our symposia will continue active participation in our work. We can conclude that the introduction of new topics had a positive impact on the further development of our symposia.

Our current symposium also has a newly added topic – the comparative study of traditional polyphony. We definitely cannot say that the comparative study of traditional polyphony is as neglected as the study of polyphonic traditions in Asian countries. On the contrary, the comparative study of traditional polyphony has rich scholarly traditions. In my presentation I will try to highlight the main points of the rich past of comparative research of traditional polyphony and its relatively modest contemporary status, and I will present the possible prospects of such research.

....

Polyphonic singing is one of the most mysterious phenomenon of human musical culture, so it was natural that the search for the origins of polyphony became one of the central research topics in the history of musicology. We can say that after the problem of the origins of music, the problem of the origins of polyphony is the second most important topic of musicology and evolutionary musicology. Discussions about the origins of polyphony have never stopped, although during some periods of the development of our discipline this topic was sometimes more, and sometimes less active. Most importantly for our topic, the study of this problem was always directly connected to the comparative research methodologies, as any serious research of the origins of traditional polyphony naturally requires knowledge of the worldwide distribution and comparison of this phenomenon.

In my paper I will address both of these issues. On one hand, we will see how attitudes were

changing towards the comparative studies in ethnomusicology, and on the other hand, we will review what was happening in the studies of the origins of traditional polyphony. I propose to distinguish three periods.

The First Period: from 1880s to 1945: Domination of Comparative Studies

The comparative method had a very interesting and full life during the first period of the development of musicology. As we know, the field known today as “ethnomusicology” started as a discipline heavily based on comparative research. This phenomenon is quite well known from the history of the science of various fields. As a new discipline starts to emerge, pioneering scholars working in this field naturally try to cover the new sphere in all of its manifestations, taking into account all the available information from all over the world. They try to cover such wide problems as the genesis of this phenomenon, the history of its development and its distribution in different regions of the world. This initial period of the development of scholarly studies is also widely based on a great deal of groundless speculations and overtly optimistic generalisations. All this was characteristic of the initial development of our discipline and the study of the history of polyphony as well.

This period lasted from the birth of the discipline in the form of “comparative musicology”, or sometimes as “music history of non-European cultures” in the 1880s, until the end of the Second World War. The name of the discipline “comparative musicology” was a testament to the wide use of comparative method in this new field of study. Europe, and particularly Germany, was the centre of this line of scholarly thought. The Berlin school was paramount for the development of this field.

I would like to suggest that in relation to the study of the origins of polyphony this big period should be divided into two sub-periods, as these periods were quite different from each other in terms of the attitudes towards the origins of polyphony. Let me first briefly list the characteristics of the first sub-period paradigms. This sub-period lasted until the 1930s:

(1) According to the prevailing (or even the only accepted) model, polyphony was a later cultural invention. This idea seemed so obvious that no one tried to formulate it as a falsifiable hypothesis or a theory. This idea was treated more like an axiom that does not require any proof.

(2) It was not only believed that polyphony was a cultural invention, but it was even believed that it was invented by Medieval Christian monks in the 9th century. This was the time when the first information about church music sung in two parts (known as “organum”) has been attested. Here we should also mention that there were also sources pointing to an earlier origin of polyphony, for example, in some countries of the northern Europe;

(3) It was firmly believed that polyphony entered into traditional (folk) music from European church-based professional music, via the activities of European missionaries (Werf, 1997). We remember, that Nadel started comparing Georgian and early European polyphonic traditions with this idea (Nadel, 1933).

This model of the origins of polyphony was based on an assumption that the early human had extremely primitive musical faculties. He did not yet have a good perception of pitch, sense of scale, precise rhythm, and of course, a sense of harmony.

The second sub-period of the origins of polyphony started after the facts that did not fit into the existing paradigm were revealed. It became gradually accepted that polyphony as a phenomenon was

not invented by medieval monks, but originated in traditional music, and later spread to European professional music. This period was very short but intense. It only lasted about a decade (1930s). Paradigms of this sub-period can be formulated in the following way:

(1) Polyphony is a cultural invention, resulting from the gradual development of monophonic music (according to this element, the second sub-period was similar to the paradigms of the first sub-period);

(2) Polyphony was first developed in traditional music, not in professional European music (this was a paradigmatically new view on the origins of polyphony).

(3) Polyphony came to professional music from traditional music (This idea was primarily supported by Schneider; Nadel was of the same opinion).

(4) Polyphony was probably born (invented) in one region and then it spread to various regions of the world via cultural diffusion. This was the model of the greatest authority on the history of polyphony of that period, Marius Schneider (Schneider, 1934-1935); There was another point of view as well, albeit it came a few decades later, and was developed by Paul Collaer (Collaer, 1960). According to this view, polyphony was developed in various regions independently from each other. We must admit, Collaer did not base his view on materials from the whole planet.

(5) When exactly polyphony was born is impossible to say, but it must have been born sometime in the first millennia, some time before it penetrated to the European professional music in the 9th century.

Musicologists did not consider polyphony as an archaic phenomenon. For example, when Ann Kilmer made a well-known transcription of the clay tablets from the Ancient Ugarit, and came to the conclusion that the music recorded on the clay tablets was polyphonic (two and three-part), this triggered a very negative response from her colleagues (Kilmer, 1971). "One's immediate reaction is scepticism at the notion of this kind of harmony existing in any ancient music" wrote Martin West (West, 1994: 173). Other scholars also expressed the same kind of scepticism (Wulstan, 1974; Duchesne-Guillemin, 1975, 1980: 11-18). The same story happened to another renowned expert, Hans Hickmann, who earlier proposed that two-part music with drone was known in Ancient Egypt. He even made a transcription of this music (Hickmann, 1952, 1970: 138-140). Scholars were critical of this revolutionary interpretation, for the same reason – how could anyone believe that polyphony existed in such ancient cultures? (for example, see Manniche, 1991: 30-32).

Scholarly thought had another common feature: it was believed that the existing polyphony in various tribal cultures, was "haphazard" and "unconscious". We must remember here, that in this period it was believed that early humans had very primitive, if any, musical faculties. In regard to the perception of harmony, it was believed it was way outside the capability of the early human. Arguably the greatest musicologist of the first half of the 20th century, Curt Sachs, believed that the presence of the dissonant seconds in several tribal cultures was purely haphazard. According to Sachs, traditional singers could not feel the emotional sharpness of the interval, and therefore, these harmonies could not be evaluated by the standards of contemporary aesthetic criteria (Sachs, 1962).

The first period of study of the phenomenon of traditional polyphony had its positive, as well as negative, sides. On the positive side, scholars in this period tried to study the phenomenon of polyphony as a single historical phenomenon, and they strived to study polyphony as an international, worldwide phenomenon. Marius Schneider, a student of Erich Moritz von Hornbostel, was the cen-

tral representative of this direction of thought (Schneider, 1934-1935, 1951, 1961, 1969). Siegfried Nadel's well-known work on Georgian music is one of the important works of this period (Nadel, 1933), and it had a long-lasting influence on Marius Schneider's ideas on the origins of polyphony. I want to remind the audience that a special round table will be dedicated to the interaction between Early European professional and traditional polyphony, so I will not discuss this issue in detail in this paper.

Second Period: from 1945 till the end of the 20th Century. Fall of Comparative Methodology

The attitude towards comparative studies had undergone a paradigmatic change after the Second World War. The world centre of the study of traditional music shifted from Germany to the USA. According to the paradigms of cultural anthropology, popular in the USA during this period, the comparative study of various cultures was not justified. Such a negative attitude towards the comparative methodology had many historical and psychological factors. Earlier generalization of cultures into "developed" and "primitive" cultures became ideologically untenable and racist. Authors of comparative studies and their works were severely criticized for a number of reasons. Among other reasons, the central critique drew attention to the fact that scholars involved in comparative studies did not bother obtaining any deep knowledge about the cultures they were comparing, or organizing fieldworks in the regions they were comparing to each other. For example, neither Nadel nor Schneider ever visited Georgia, although Georgian polyphony played an important role in their historical reconstructions. The example of WW2 did not help either. After the Second World War, where racist ideology yielded catastrophic results and cost lives of millions of peoples, labelling cultures as "primitive" and "highly developed" was considered unethical. Therefore, for many reasons the comparative method was rejected, and "comparative musicology" became "ethnomusicology".

If we try to summarise the paradigmatic postulates of this period of development of scholarly thought about the origins of polyphony, we probably come to the following result:

- (1) Comparative study of cultures and the creation of simple evolutionary ascending scales is not justified either scientifically or ideologically;
- (2) Research into the origins of polyphony is based on groundless speculations, and we do not have any hard evidence for studying this problem objectively;
- (3) Not only the search for the origins of polyphony, but the research of other "big" themes (like the study of musical universals, or the origins of music) is not justified.

Leading methodology of this period was based on the traditions of cultural anthropology. According to this approach, every culture was to be studied according to its immanent rules and importance, without the use of comparative methodology. The USA became the centre for this line of research. Occasionally, during this period, the "big" themes were also discussed (for example, the discussion of the music universals was organised), but the results of these discussions were, as a rule, negative, or at least, pessimistic (Braun & Jordania, 2013).

Unlike the previous, comparative period of development of ethnomusicology, when scholars did not even try to obtain detailed knowledge of a studied culture, followers of cultural anthropology were consciously limiting themselves to the number of studied cultures and regions. Long fieldworks, lasting for months and sometimes years, became the leading method for obtaining materials. Most

scholars were dedicating their lives to a single culture, or even a single region, investing plenty of time, finances and energy in studying their language, history, and cultural traditions. During the long fieldworks ethnomusicologists would try to live the life of ordinary members of traditional society. Creating families with the representatives of these cultures also became widespread, as a logical result of a lifelong fascination and study of a single cultural tradition.

Ethnomusicological practices of this period had their share of sceptics and critics. For example, representatives of the non-European cultures were pessimistic about the desire of Western scholars to obtain a deep intimate knowledge of foreign culture. On the contrary, European and American ethnomusicologists considered their approach scholarly superior, as an objective picture, in their opinion, cannot be obtained by the representatives of the studied cultures. They supported the idea of studying the culture from “outside” rather than studying it from the “inside”.

Here I would like to discuss an interesting historical tendency in ethnomusicology that presents the history of our discipline in an alternative light. The study of traditional music in non-West-European countries had very different dynamics. Unlike Germany and other European countries, in these countries the first period of development of the discipline (from the end of the 19th century till the end of WW2) was fully dominated by the studies of local traditions. After WW2, as American and European scholars rejected comparative methodology, non-European countries, on the contrary, embraced the comparative method. This was the case, for example, in Georgia, where the first examples of comparative studies appeared in the 1980s (Gvacharia & Tabagua, 1983; Maisuradze, 1989; Jordania, 1989). In Russia comparative works also appeared after WW2 (Rubtsov, 1962). The same happened in the Ukraine, Bulgaria, and many other countries. So if we compare the total volume of works dedicated to the study of traditional music, we will have to admit the increase in the number of comparative works after the 1960s. Despite this, the idea of a shift of comparative methodology into deep regional studies after WW2 is still strong in the history of our discipline. This must be the result of the prevalent general Euro-American tendency in many spheres of life and scholarship to view the world from the western viewpoint. In my 2006 book I labelled this tendency as a “milk-drinking syndrome” after the history of the study of lactose intolerance in populations around the world¹.

On the other hand, it was in this period of neglect of comparative methodology by American and European ethnomusicologists that the most ambitious comparative project in the history of ethnomusicology was undertaken. I am talking about Alan Lomax’s “cantometric” project (Lomax, 1968). Lomax’s work, entirely based on a comparative study of hundred of cultures, was met by the professional circles of ethnomusicology with a strong hostility. The reason for this hostility was not only the educational background of the author of the study (Lomax was not an academic, and he did not know and did not use musical notation in his research). According to the critics, Lomax’s grand comparative study was a gross simplification of the true diversity of the world’s musical cultures, and therefore the results were not credible. As a result, Lomax’s study was totally marginalized by ethnomusicological academia, which is a pity.

Apart from Lomax’s highly publicized work, a few other comparative works were also produced in this period. Let me briefly mention them. Jaap Kunst published a book (more precisely a brochure) about the amazing closeness of Balkan and Indonesian polyphonic traditions, (Kunst, 1954). Yvette Grimaud together with Gilbert Rouget noted the closeness of the polyphonic traditions of the Central African Pygmies and the South African Bushmen (Grimaud & Rouget, 1956); Erich Stockmann

wrote a small article about parallels between Albanian and Georgian polyphonic songs (Stockmann, 1957); Cvjetko Rihtman noted the closeness of the polyphonic traditions of the Balkan peoples (Rihtman, 1958, 1966), followed by Nikolai Kaufman (Kaufman, 1966). Paul Collaer studied European polyphonic traditions and came to the conclusion that European professional polyphony came to life as a result of impulses from the ancient vocal polyphony of the European peoples (Collaer, 1960, see also 1955). Bruno Nettl discussed the available information of polyphony among North American Indians in the only article on the subject (Nettl, 1961). Oscar Elschek conducted a comparative study of European polyphonic traditions (Elschek, 1963). Ernst Emsheimer compared vocal and instrumental forms of polyphony of different European regions (Emsheimer, 1964). Alica Elschekova conducted a comparative study of vocal polyphonic tradition in the Balkans and the Carpathians (Elschekova, 1981). Gerald Florian Messner studied the polyphonic traditions of the Balkans, Indonesia and the Pacific region (Messner, 1980, 1989, see also 2013). Gerhard Kubik analysed polyphonic traditions in Central and East Africa (Kubik, 1968, 1986). Izaly Zemtsovsky is among the scholars who used the comparative method for many decades (Zemtsovsky, 1969, 1988, 1998). Karl Brambats, discussed polyphonic traditions of the Baltic peoples in a wide Mediterranean and East European context (Brambats, 1983). Martin Boiko studied Baltic polyphonic traditions in the context of archaeological data (Boiko, 1992). Nino Tsitsishvili studied parallels between the polyphonic traditions of Georgians and South Slavs (Tsitsishvili, 1990, 1991), and the author of this paper has published several comparative studies on traditional polyphony (e.g., Jordania, 1988, 1989).

Mentioning these works that used the comparative method might create an illusion of active comparative research in ethnomusicology, but if we take into account that this period lasted for half a century, and that none of these articles appeared in the central academic journal “Ethnomusicology”, we will get a better perspective of prevailing research in the field after WW2.

The Third Period: The First Decade of the 21st Century: Changing Attitudes Towards Comparative Studies

By the end of the 20th century ethnomusicologists gradually realized that the negative attitude towards the comparative method and “big themes” in ethnomusicology had to be changed. During our conversation at the Rio de Janeiro ICTM World Conference in 2001, Timothy Rice said that with the full rejection of comparative methodology “the baby was thrown out together with the bath water”. It was at the ICTM conference in Rio de Janeiro in 2001 that a possible comeback of comparative methodology was discussed as the first theme of the conference. During this conference an informal meeting was organized of ethnomusicologists interested in comparative studies. Despite the interest expressed by the dozen or so participants at the meeting, and encouragement of the members of the ICTM executive board, the meeting did not culminate in the creation of a comparative study group. Blame for this should be divided between the organisers of this meeting: Steven Brown refused to lead this group as he was heavily involved in research into the origins of music, and the author of this paper alternatively was heavily involved in organizing the international research centre for traditional polyphony and the first symposium in 2002.

Decade later Timothy Rice expressed his discontent with the state of contemporary ethnomusicology in a polemical article in the central journal “Ethnomusicology” (Rice, 2010). The author of the article was complaining that as everyone is busy with their deep regional studies, major theoretic-

cal problems get neglected. Earlier this year (May of 2012) in Canada, at a conference organised by the journal "Analytical Approaches to World Music", a special session dedicated to the comparative study of traditional music was organized by Steven Brown and Michael Tenzer. There are also plans for a larger special conference on the topic, with all the papers to be published by a major publisher.

In my opinion, the first decade of the 21st century should be considered to be the period of changing attitudes towards comparative studies. It was in this period that several important works discussing the traditional musical cultures worldwide appeared. The impressive volume from MIT, "The Origins of Music" did not discuss the origins of polyphony, or the return of comparative methodology, but with its wide scope of approaches towards the origins of music and the multidisciplinary treatment of the problem, it became a stepping stone for the revival of interest in the big themes in musicology, like the study of the universals, or the study of the origins of music. In the same period comparative-based major works were published by Victor Grauer, the co-author of the "Cantometrics" project and a close associate of Alan Lomax (Grauer, 2006, 2007, 2011), and by the author of this paper (Jordania, 2006, 2008, 2009, 2011).

The important change introduced by these two authors was that they put the phenomenon of polyphony in the very centre of the evolution of human music, and they do not consider polyphony as a late cultural invention. Both scholars consider polyphony to be a legacy of human evolutionary history, and consider its age to be hundreds of thousands of years (Grauer), or even millions of years (Jordania). These suggestions and timelines give us a totally different picture of the origins and the history of polyphony, and heralded paradigmatic changes in ethnomusicology.

We can formulate the paradigms of this new period of comparative studies and research into the origins of polyphony in the following way:

(1) It is impossible to solve any large-scale scholarly problem without the use of wide comparative methodology;

(2) Polyphony is not a late cultural phenomenon. Very complex polyphony was taken by the first humans that came out of Africa;

(3) Our distant ancestors had a much better sense of pitch and sense of rhythm than contemporary humans have (one of the facts confirming this is that all newborn babies have perfect pitch. Saffran, 2003);

(4) In regions where no polyphony is found today, vocal polyphony was lost. That is the main reason why polyphony is predominantly found in geographically isolated and inaccessible regions of the world (mountain ranges, forest massifs, islands); The reasons for losing polyphony, according to these two authors, are different. Grauer suggests polyphony in certain regions was lost because of the Toba catastrophe some 70 000 years ago, and the author of this paper suggested that the reason for the loss of polyphony was the shift from vocal communication to articulated speech that occurred in different regions in different epochs;

(5) Comparative studies in the 21st century are based on the drastically increased data on traditional music, connected to the new possibilities of travel and the new revolutionary means of communications. These new means give us a possibility (but not a warranty) to avoid the mistakes that were so difficult to avoid for the representatives of the Berlin school of comparative musicology of the 1930s.

I do not intend to speak more about the future of comparative research in the search for the origins of polyphony as a special round is dedicated to the contemporary view on the origins of the human polyphonic tradition. I want only to mention that contemporary search for the origins of polyphony is based not only on comparative research, but also on a multidisciplinary research, involving many related and ostensibly unrelated spheres. We can confidently conclude that the comparative method is vital for research into vocal polyphonic traditions. It is not accidental that the increase in interest in traditional polyphony that is clearly evident during the last decade coincides with the increase in interest in comparative methods in ethnomusicology.

Notes

¹ Until 1960 it was believed that it was the norm for adult humans to be able to drink milk. Studies undertaken in the 1970s shattered this belief and proved that only the populations of north and central Europe and their descendants could drink milk after childhood. After the studies of human intolerance towards lactose it became clear where confusing reports of humanitarian organisations delivering non-quality food to the starving populations of the world were coming from. Apparently, thousands of tonnes of milk powder were sent to countries where the populations could not absorb milk. Realising this, humanitarian organisations changed their food policy. Such extrapolations of the Euro-North-American experience on the rest of the world constitute the essence of the “milk drinking syndrome” and are methodologically very dangerous.

References

- Boiko, Martin. (1992). “On the Interaction Between Styles in Baltic Folk Music: *Sutartines* Polyphony and the East Baltic Refrain Songs”. In: *European Studies in Ethnomusicology: Historical Developments and Recent Trends*. P. 218-236. Edited by Bauman, M. P., Simon, A., & Wegner, U. Wilhelmshaven.
- Brambats, Karl. (1983). “The Vocal Drone in the Baltic Countries: Problems of Chronology and Provenance”. *Journ. Journal of Baltic Studies*, 14 (1).
- Brown, Steven & Jordania, Joseph. (2013). “Universals in the World’s Musics”. In: *Psychology of Music*, 41(2):229–48.
- Collaer, Paul. (1955). “Similitudes Entre des Chants Espagnols, Hongrois, Bulgares et Géorgiens”. Addendum. In: *Anuario Musical*, 10: 109-110.
- Collaer, Paul. (1960). “Polyphonies de Tradition Populaire en Europe Méditerranéenne”. In: *Acta Musicologica*, 32, Fasc. 2/3:51-66.
- Duchesme-Guillemain, Marcelle. (1975). “Les Problèmes de la Notation Hourrite”. In: *Revue d’Assyriologie et d’Archéologie Orientale*, LXIX:159-173.

Duchesme-Guillemain, Marcelle. (1980). "Sur la Restitution de la musique Hourrite". In: *Revue de Musicology*, LXVI:5-26.

Elschek, Oscar. (1963). "Porovnávacia úvodná štúdia k európskemu ľudovému viachlasnému spevu" ("Comparative Introductory Study of the European Polyphonic Folk Song"). In: *Hudobnovedné Štúdie (Musicological Studies)*, Vol. 6: 79-116. Bratislava: SAV. (in Slovak with English summary)

Elschekova, Alica. (1981). "Vergleichende Typologische Analysen der Vokalen Mehrstimmigkeit in den Karpaten und auf dem Balkan". In: *Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan*. P. 159-256. 216-227 Edited by Alicia Elschekova. Bratislava.

Emsheimer, Ernst. (1964). "Some Remarks on European Folk Polyphony". In: *JIFMC*, XVI:43-46.

Grauer, Victor A. (2006). "Echoes of Our Forgotten Ancestors". In: *The World of Music*, 48(2):5-59.

Grauer, Victor A. (2007). "New Perspectives on the Kalahari Debate: A Tale of Two "Genomes". In: *Before Farming*, 2:1-14.

Grauer, Victor A. (2011). *Sounding the Depths. Tradition and the Sounds of History*. A Blog Book. Produced by Victor Grauer. URL: <http://soundingthedepts.blogspot.com>

Grimaud, Yvette & Rouget, Gilbert. (1956). *Bushman Music and Pygmy Music*. Long Playing recording, with accompanying essay by Gilbert Rouget, and additional commentary and analysis by Yvette Grimaud. Baltimore: Peabody Museum and Paris: Musée de L'homme.

Gvacharia, Vazha & Tabagua, Ilia. (1983). *Basque folk songs*. Tbilisi: Metsniereba. (in Georgian)

Hickmann, Hans. (1952). "La Musique Polyphonique Cans L'Egipe Ancienne". In: *Bulletin de 'Institut d'Egipe*, XXIV: 229.

Jordania, Joseph. (1989). *Georgian Traditional Polyphony in an International Context of Polyphonic Cultures: On the Origins of Polyphony*. Tbilisi: Tbilisi University Press.

Jordania, Joseph. (2006). *Who Asked the First Question? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech*. Tbilisi: Logos.

Jordania, Joseph. (2008). "Mnogogolosnie tradicii Mordovii i Gruzii v kontekste Evrazii" ("Mordovian and Georgian Polyphonic Traditions in the Context of Eurasia"). In: *Finno-Ugric Musical Traditions in Interethnic Relationships*. Edited by N. I. Bojarkin, L. B. Bojarkina, M.V. Loginiva, E.V. Sicheva. P. 116-135. Saransk, Mordovian State University Press. (in Russian)

Jordania, Joseph. (2008). "Origin of Rhythm and the Defence Strategy in Human Evolution ". In *The Third*

International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings. P. 55-65. Editors: Tsursumia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

Jordania, Joseph. (2009). "Times to Fight and Times to Relax: Singing and Humming at the Beginning of Human Evolutionary History". In: *Kadmos* 1:272-276.

Jordania, Joseph. (2011). *Why do People Sing? Music in Human Evolution*. Tbilisi. Logos.

Kaufman, Nikolai. (1966). "Mnogoglasieto v pesennia folklore na Balkanskite Narodi" ("Polyphony in vocal folklore of Balkan Nations"). In: *Bulgarska Muzika*, 2: 30-40. (in Bulgarian)

Kilmer, Anne D. (1971). "The Discovery of an Ancient Mesopotamian Theory of Music". In: *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol. 115, No.2:131-149.

Kubik, Gerhard. (1968). *Mehrstimmigkeit und Tonsystem in Zentral- und Ostafrika*. Vienna: Österreichische Akademie der Wissenschaften.

Kubik, Gerhard. (1986). "A Structural Examination of Homophonic Multi-Part Singing in East and Central Africa". In: *Anuario Musical* 39-40: 27-58.

Kunst, Jaap. (1954). *Cultural Relations Between the Balkans and Indonesia*. Amsterdam: Royal Tropical Institute.

Lomax, Alan. (1968). *Folk Song Style and Culture*. Washington D.C., American Association for the Advancement of Science.

Maisuradze, Nino. (1989). *Kartuli khalkhuri musika da misi istoriul-etnografiuli aspektebi (Georgian Folk Music and its Historical-Ethnographic Aspects)*. Tbilisi: Metsniereba. (in Georgian)

Manniche, Lise. (1991). *Music and Musicians in Ancient Egypt*. London.

Messner, Gerald Florian. (1980). *Die Schwebungsdiaphonie in Bistrice: Untersuchungen der Mehrstimmigen Liedformen Eines Mittelwestbulgarischen Dorfes*. Tutzing: Schneider.

Messner, Gerald Florian. (1989). "Jaap Kunst Revisited. Multipart Singing in Three East Florinese Villages Fifty Years Later: A Preliminary Investigation". In: *The World of Music* 2:3-51.

Messner, Gerald Florian. (2013). *Do They Sound Like Bells or Like Howling Wolves? Interferential Diaphony in Bistrice; an Investigation into a Multi-Part Singing Tradition in a Middle-Western Bulgarian Village*. Vergleichende Musikwissenschaft.

Nadel, Siegfried F. (1933). *Georgische Gesänge*. Berlin: Lautabt, Leipzig: Harrassowitz.

- Nettl, Bruno. (1961). "Polyphony in North American Indian Music". In: *Musical Quarterly*, 47:354-362.
- Rice, Timothy. (2010). "Disciplining Ethnomusicology: A Call for a New Approach". In: *Ethnomusicology*, 54/2, 318–325.
- Rihtman, Cvjetko. (1958). On Illyrian Origins of the Polyphonic Forms of Folk Music of Bosnia and Herzegovina. *Rad Kongresa Foklorista Jugoslavje*. Zagreb.
- Rihtman, Cvjetko. (1966). Mehrstimmigkeit in der Volksmusik Jugoslaviens. *JIFMC XVIII*: 23-28.
- Rubtsov, Feodosi. (1962). Intonacionnie sviazi v pesennom tvorchestve Slavianskix narodov (*Intonational Links in Singing Art of Slavonic Peoples*). Leningrad. (in Russian)
- Sachs, Kurt. (1962). *The Wellsprings of Music*. Amsterdam: Martinus Nijhoff.
- Saffran, Jenny R. (2003). "Absolute Pitch in Infancy and Adulthood: The Role of Tonal Structure". In: *Developmental Science*, 6:35-47.
- Schneider, Marius. (1934 – 1935). *Geschichte der Mehrstimmigkeit: Historische und Phänomenologische Studien*. Vol. 1 and 2. Berlin: Borntraeger.
- Schneider, Marius. (1940). "Kaukasische Parallelen zur mittelalterlichen Mehrstimmigkeit". In: *Acta Musicologica*, 12:52-61.
- Schneider, Marius. (1951). "Ist die vokale Mehrstimmigkeit eine Schöpfung der Altrassen?" In: *Acta Musicologica*, 23:40-50.
- Schneider, Marius. (1961). "Wurzeln und Anfänge der abendländischen Mehrstimmigkeit". In: *Reports of Eight Congress of International Musicological Society*, 1:161-178.
- Schneider, Marius. (1969). *Geschichte der Mehrstimmigkeit*. 2nd edition with added 3rd part. Tutzing: Schneider.
- Shilakadze, Manana. (2007). *Traditsiuli samusiko sakravebi da Qartul-Chrdilokavkasiuri urtiertobani (Traditional Musical Instruments and Georgian_North Caucasian Relations)*. Tbilisi: Caucasian House. (in Georgian)
- Stockmann, Erich. (1956). "Kaukasische und Albanische Mehrstimmigkeit". In: *Kongressbericht. Gesseschaft für Musikforschung*. Hamburg.
- Tsitsishvili, Nino. (1990). "Folklorne paraleli mezhdru Gruzintsite i yuzhnye Slavjani" ("Folklore Parallels between Georgians and South Slavs"). In: *Bulgarski Folklor (Bulgarian Folklore)* 14 (4): 20-29. (in Bulgarian)

with English summary)

Tsitsishvili, Nino. (1991). "Muzikal'no-ethnograficheskie paralleli mezhdru iuzhnimi Slavianami i Gruzunami" ("Musical-Ethnographic Parallels between the South Slavs and Georgians"). In: *Sovietskaia Etnografia* (Soviet Ethnography) (2): 114-123. (in Russian)

Van der Werf, Hendrik. (1997). *Early Western Polyphony*. Companion to Medieval & Renaissance Music. Oxford University Press.

Wallin, Nils, Meker, Bjorn & Brown, Steven (editors). (2000). *The Origins of Music*. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology.

West, Martin L. (1994). "The Babylonian Musical Notation and the Hurrian Melodic Texts". In: *Music and Letters* 75, no. 2:161-179.

Wulstan, David. (1974). "Music from Ancient Ugarit". In: *Revue d'Assyriologie*, LXVIII:125-128.

Zemtsovsky, Izaly. (1969). "Etnogenes v svete muzikal'nogo folklore" ("Ethno Genesis in the Light of Musical Folklore"). In: *Narodno Stvaralashtvo* (inglisurad) (Beograd) 29-32/69: 201-211. (In Russian with English summary)

Zemtsovsky, Izaly. (1988). "Muzika i etnogenez" ("Music and Ethno-Genesis"). In: *Sovietskaia Etnografia*, (Soviet Ethnography) 2: 12-22. (In Russian with English summary)

Zemtsovsky, Izaly. (1990). "Music and Ethnic History: An Attempt to Substantiate a Eurasian Hypothesis". In: *Yearbook for traditional music*, vol. 22: 20-28.

ენო ციციშვილი
(**ავსტრალია/საქართველო**)

**სატრფიალო სიმღერების გენეზისის შესწავლისათვის
ადამიანის აღრეული ისტორიის შუაზე**

ეს მოხსენება წარმოადგენს დასაწყისს დიდი კვლევითი პროექტისა, რომელზე მუშაობაც მომავალში მაქვს დაგეგმილი. პროექტის ცენტრალურ იდეას ადამიანურ საზოგადოებებსა და კულტურებში სატრფიალო სიმღერების ფუნქციისა და გენეზისის შესწავლა წარმოადგენს. მოხსენებაში წამოყენებული ჰიპოთეზის შესამოწმებლად მე განვიხილავ სატრფიალო სიმღერების გავრცელებას სხვადასხვა საზოგადოებაში. ჩემი ჰიპოთეზის მიხედვით, იმ საზოგადოებებში, სადაც სიყვარულისა და სექსუალურობის თავისუფალი გამოხატვა აკრძალულია, უფრო მეტია სატრფიალო სიმღერები, ვიდრე იმათში, სადაც სექსუალურობას უფრო თავისუფლად გამოხატავენ. მე ვვარაუდობ, რომ თავისუფალი სექსუალური ურთიერთობების პირობებში ნაკლებია სიყვარულზე სიმღერის მოთხოვნილება, განსაკუთრებით ისეთისა, რომლებიც გულგატეხილობასა და იმედგაცრუებას გამოხატავენ. თავისუფალ საზოგადოებებში ეროტიკული გრძნობების გადმოცემისას, ასევე, ნაკლებად ვხვდებით ჭარბ მეტაფორებს.

ჩემი თვალსაზრისით, სატრფიალო სიმღერები შედარებით ახალი მოვლენა უნდა იყოს. ამაზე მიგვითითებს ის ფაქტი, რომ ასეთი სიმღერები ფართოდაა გავრცელებული სწორედ იმ კულტურებსა და საზოგადოებებში, სადაც სქესობრივი თავისუფლება კულტურულ-რელიგიური ნორმებითაა შეზღუდული. ამის საპირისპიროდ, ისინი ნაკლებად მნიშვნელოვანია ან საერთოდ არ გვხვდება პირველყოფილ სოციალურ-ეკონომიკურ ფორმაციაში მცხოვრებ ხალხებსა და ტომებში, სადაც სქესობრივი ურთიერთობები გაცილებით უფრო თავისუფალია, მაგალითად, სასიყვარულო სიმღერები მრავლად გვხვდება საქართველოში, ბალკანეთში, წინა აზიაში, ასევე აფრიკისა და აზიის მთელ რიგ კულტურებში, მათ შორის, თანამედროვე პოპ- და როკ-მუსიკაში. მეორე მხრივ, სატრფიალო სიმღერებს ვერ ვხვდებით მონადირე-შემგროვებელ პიგმეებსა და ბუშმენებში, რომელთა სოციალურ-ეკონომიური სტრუქტურა უფრო აღრინდელია, ვიდრე მესაქონლეების და მიწათმოქმედებისა.

სატრფიალო სიმღერა, როგორც კულტურის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო ჩამოყალიბებული ჟანრი, ჩვეულებრივ, იმ საზოგადოებებში გვხვდება, სადაც სქესობრივი ურთიერთობა ქორწინებამდე აკრძალულია და სადაც დამრღვევები, როგორც წესი, მკაცრად ისჯებიან. სატრფიალო სიმღერები, როგორც ჩანს, კულტურულად ნებადართულ ფორმებში გამოხატავენ ადამიანების ბუნებრივ ინსტინქტებსა და სურვილებს, რომელთაც კულტურა ახშობს. ეს აზრი ეხმიანება ფროიდის იდეას ჩახშული სექსუალური ლიბიდოს სუბლიმაციის შესახებ (Freud, 1997: 16). თუ ჩვენ სხვადასხვა საზოგადოებაში სატრფიალო სიმღერების შინაარსსა და მოტივაციას დაგაკვირდებით, მართლაც შევძლებთ დავინახოთ კავშირი სატრფიალო სიმღერებსა (ან რომანტიკული სიყვარულის იდეასა) და ჩახშული სექსუალური მისწრაფებების გამოხატვას შორის.

მაგალითად, იაპონური ვოკალური ლირიკის კლასიკური სასიმღერო ჟანრის *ოვიაკეს* იდეა არის აუხდენელი სიყვარულის გრძნობა, ხოლო ბულგარული სატრფიალო სიმღერების

უმეტესობაში მეტაფორულად არის აღწერილი ქალის სექსუალური მიმზიდველობა. განსაკუთრებით საინტერესოა ბალკანეთისა და მსოფლიოს ბევრ სხვა რეგიონში გავრცელებული ე.წ. „განთიადის პოეზია“, რომელშიც საყვარლები განთიადის დადგომამდე უნდა დასცილდნენ ერთმანეთს, რათა თავიდან აიცილონ ოჯახის, უფროსებისა და საზოგადოების წყრომა და სირცხვილი (Pinto, 1955). ქართულ სატრფიალო სიმღერებში, უმეტესად, გადმოცემულია ქალის სილამაზე და მისი მიუწვდომლობა უიმედოდ შეყვარებულისთვის. ზოგჯერ ძნელი სათქმელია, თუ ზუსტად რაზეა საუბარი, სიყვარულზე თუ სქესობრივ ლტოლვაზე, მაგრამ ერთი კი ნათელია: სატრფიალო სიმღერების უმეტესობაში გადმოცემულია იმედგაცრუება და სევდა, რაც სექსუალური და რომანტიკული ლტოლვის ობიექტის მიუწვდომლობითაა გამოწვეული და, ხშირად, სიმბოლოებითა და პოეტური მეტაფორებით გამოიხატება.

კიდევ ერთი ასპექტი, რომელიც შეიძლება სატრფიალო სიმღერების გვიანდელ წარმოშობას ადასტურებდეს, მათი შესრულების სოლო ხასიათია. ეს განსაკუთრებით აშკარა ხდება, როცა სოლო სიმღერებს ვადარებთ კოლექტიურ სიმღერებსა და ცეკვებს, რომლებიც ფართოდაა გავრცელებული ტრადიციულ, მიწათმოქმედებამდე და ინდუსტრიამდე საზოგადოებებში. კოლექტიურ სიმღერებში ვგულისხმობ არა მარტო შესრულების სტილს (ჯგუფურ შესრულებას), არამედ სიმღერის ფუნქციასაც და მისი შესრულების მიზანსაც. კოლექტიურ სიმღერებში ეს მიზნები უფრო საზოგადოებრივია, მაგალითად, ჯგუფის წევრებს შორის კავშირის განმტკიცება, ამინდის გაუმჯობესება, ან უკეთესი მოსავლის შეთხზვნა ღმერთისადმი. სატრფიალო სიმღერებს, მაშინაც კი, როცა ისინი კოლექტიურად და მრავალხმიანად სრულდება (საქართველოში, ბალკანეთში, იტალიაში), უფრო ვიწრო, პიროვნული გრძნობები და თემები ამოძრავებს, თუმცა კი, ეს შინაარსი მაინც საზოგადოების მიერ მიღებულ და გაზიარებულ ფორმებში უნდა იყოს გამოხატული.

ამ მოხსენების ერთ-ერთი ცენტრალური აზრი ისაა, რომ სატრფიალო სიმღერა, როგორც ჩამოყალიბებული ჟანრი, სრულიად შეუფერებელი უნდა ყოფილიყო ადამიანური ევოლუციის ადრეულ ეტაპებზე, მესაქონელობისა და მიწათმოქმედების გაჩენამდე არსებულ საზოგადოებებში. სავარაუდოა, რომ მაშინ არ არსებობდა იმდენი სექსუალური აკრძალვა, რამდენსაც დიდ თანამედროვე საზოგადოებებში ვხვდებით. როგორც ბოლო პერიოდის ზოგი გამოკვლევა მიგვითითებს, დღეისათვის ფართოდ გავრცელებული მონოგამია (როგორც კაცებს, ასევე ქალებს შორის) არ ახასიათებდა ადრეულ ადამიანურ საზოგადოებებს (Ryan & Jethá, 2010). შესაბამისად, მოსალოდნელია, რომ სატრფიალო სიმღერები უფრო გვიან გაჩენილიყო, როცა ცივილიზაციამ აკრძალა თავისუფალი სექსი და მკაცრი მორალური კოდექსები დანერგა. მართლაც, რატომ უნდა მღეროდეს ხალხი სატრფიალო სიმღერებს და გამოთქვამდეს სიყვარულთან დაკავშირებულ გულგატეხილობას, თუკი ინტიმური ურთიერთობა ადვილი და შეუზღუდავია საზოგადოებაში?

ფართოდაა ცნობილი, რომ სატრფიალო სიმღერა კულტურათა დიდი ნაწილისთვის ცენტრალური ჟანრია. რომანტიკული სიყვარული და მასთან დაკავშირებული სქესობრივი ლტოლვა თანამედროვე პოპ-მუსიკისა და ტრადიციული მუსიკის დიდი ნაწილის ძირითად შინაარსს შეადგენს. ამავე დროს, საფიქრელია, რომ სატრფიალო სიმღერებს, შესაძლოა, კულტურაში ადრე სულაც არ ჰქონდათ ის მნიშვნელობა, რაც მათ მოგვიანებით მოიპოვეს. მაგალითად, სატრფიალო სიმღერები ან საერთოდ არ არის, ან ძალიან იშვიათია თანამედროვე მონადირე-შემგროვებელ ხალხებს შორის. „ერთ-ერთი ყველაზე ფართოდ გავრცელებული მითი სამეცნიერო ლიტერატურაში არის ის, რომ რომანტიკული სიყვარულის თემა ძალიან

მნიშვნელოვანია ტომობრივ ტრადიციულ მუსიკალურ რეპერტუარში. ეს აზრი აბსოლუტურად არასწორია. სატრფიალო სიმღერები მნიშვნელოვანია მხოლოდ დიდი კულტურებისათვის“ (Brown, 2000: 249). ეთნომუსიკოლოგებმა კარგად იციან, რომ ტომობრივ კულტურათა უმრავლესობას აქვს „ფუნქციონალური (ელიშერ გარაყანიძის ტერმინით „თანდებული“) სიმღერები“, რომლებიც ჯგუფის, საზოგადოების ინტერესებს ემსახურება.

მონადირე-შემგროვებელ საზოგადოებებში სატრფიალო სიმღერების უქონლობა ან სიმწირე ადასტურებს, რომ სატრფიალო სიმღერები გვიანდელი პერიოდის კულტურული განვითარების შედეგი უნდა იყოს. ეს ფაქტი ეწინააღმდეგება ზოგიერთი ევოლუციონისტიის მოსაზრებას, რომლის მიხედვითაც მუსიკა სწორედ სქესობრივი შერჩევისთვის უნდა გაჩენილიყო ადამიანის ევოლუციაში (Miller, 2000). ერთი მხრივ, მუსიკა მართლაც აღვიძებს გრძნობებს, მათ შორის, სექსუალურსაც. როგორც მუსიკისა და ტვინის კვლევის შედეგები გვიჩვენებენ, მუსიკას უამრავი სხვადასხვა გრძნობის – თანაგრძნობის, დარდის, აგრესიის, სექსუალური ლტოლვის, დედაშვილური გრძნობის და ა.შ. – გაღვიძება შეუძლია. ამასთან, საფუძველი არა გვაქვს, ვიფიქროთ, რომ მუსიკა სპეციფიკურად სექსუალური მიზნებისათვის განვითარდა, თუნდაც იმის გამო, რომ ტომობრივი ტრადიციული მუსიკის უდიდესი ნაწილი კოლექტიურია. „ევოისტური გენის“ თეორიის მომხრეების მიხედვით (Dawkins, 1976), ევოლუციური თვალსაზრისით შეუძლებელია მუსიკას ჰქონოდა რაიმე მნიშვნელობა კოლექტივში ბუნებრივი გადარჩევისთვის, იგი მხოლოდ ინდივიდუალური შეჯიბრისთვის გამოიყენებოდა. მიუხედავად იმისა, რომ ეს აზრი ადამიანური საზოგადოების განვითარების შეზღუდული ხედვის შედეგია, იგი პოპულარულია, თუმცა, დღეს პროფესიონალების მხოლოდ გარკვეული ჯგუფის მიერ არის გაზიარებული.

მაგალითად, ცენტრალურ აფრიკაში მცხოვრებ პიგმეებს, ფაქტობრივად არ აქვთ სატრფიალო სიმღერები, მათი მუსიკის უდიდესი ნაწილი სრულდება კოლექტიურად და მრავალ ხმაში. სოლო სიმღერას პიგმეები იყენებენ იმისათვის, რომ შეავსონ სიჩუმე, თავიდან აიცილონ მტაცებლის თავდასხმა, ან დასძლიონ ტყეში მარტოდ ყოფნისგან გამოწვეული შიში. ბუშმენებს, კალაჰარის უდაბნოში მცხოვრებ მონადირე-შემგროვებლებს, როგორც ჩანს, საერთოდ არ აქვთ სატრფიალო სიმღერები. ბუშმენების ფოლკლორის დიდ კრებულში, რომელიც 1911 წელს გამოიცა (Bleek & Lloyd, 1911), არ არის არც ერთი სატრფიალო სიმღერა. მათი სიმღერების უმეტესობა ფუნქციონალურია და ისეთ თემებთანაა დაკავშირებული, რომელთაც გაცილებით დიდი ადგილი უჭირავთ ბუშმენების ცხოვრებასა და ფიქრებში, ვიდრე რომანტიკულ სიყვარულს: მზე, ცა, ცხოველები, ურთიერთობები ადამიანებსა და ცხოველებს, ადამიანებსა და ბუნებას შორის.

რატომ არ უნდა ჰქონდეთ ბუშმენებს სასიყვარულო სიმღერები? განა მათთვის სქესობრივი ლტოლვა მნიშვნელოვანი არ არის? რა თქმა უნდა, არის. ჩემი აზრით, შესაძლებელია, ვივარაუდოთ, რომ კალაჰარის უდაბნოში მცხოვრებ ბუშმენებს სატრფიალო სიმღერები იმიტომ არ აქვთ, რომ მათთან სქესობრივი ურთიერთობა არ არის ისე შეზღუდული, როგორც ეს „მაღალ“ ცივილიზაციებშია. მაგალითად, ბუშმენურ კუნვის ტომში სექსი ბავშვების თამაშის ნაწილია. „კუნვის ტომის ბავშვები კარგად არიან სექსში გათვითცნობიერებულები იმის გამო, რომ მათთვის უფროსების სექსუალური ცხოვრება დაფარული არ არის“ (Shostak, 1976: 263-267). უფრო მეტიც, მოზარდებს, მათ შორის, და-ძმასაც ჰქონიათ ინტიმურ-სექსუალური ურთიერთობა საცხოვრებელ ბანაკთან ახლოს. ძალიან ძნელია ბავშვების ასეთი სექსუალური თავისუფლება წარმოვიდგინოთ ჩვენს თანამედროვე და ტაბუირებულ საზოგადოებაში.

მართალია, კუნგის ტომის ბავშვები ამისთვის ხანდახან მსუბუქად ისჯებოდნენ, მაგრამ იმ შემთხვევაში, თუკი ეს მშობლებისა და სხვა უფროსებისგან მოშორებით ხდებოდა, მათ ხელს არავინ უშლიდა. მხოლოდ მაშინ, როცა უფროსები შეუსწრებდნენ, ბავშვებს ტუქსავდნენ და მოუწოდებდნენ, რომ „წესიერად“ (სექსის გარეშე) ეთამაშათ (Shostak, 1976: 267).

პიგმეებშიც, ფაქტობრივად, ასევე არ ვხვდებით სატრფიალო სიმღერებს. მათთანაც მიღებულია სექსუალური ურთიერთობები მოზარდ ნათესავებს შორის. ინცესტის შემთხვევას აღწერს კოლინ ტურნბული (Turnbull, 1968: 112-113). მართალია, პიგმეები ინცესტს სასიციხე-ვილოდ მიიჩნევენ, მაგრამ, ამავედროულად, საკმაოდ ტოლერანტულად უდგებიან და თვლიან, რომ ამას „ნებისმიერი ახალგაზრდა აკეთებს... ფაქტობრივად არავინ აქცევს ყურადღებას ინცესტის შემთხვევებს“ (Turnbull, 1968: 113). შესაბამისად, სქესობრივი ცხოვრების თავისუფლება პიგმეებს შორის და მათ შორის სატრფიალო სიმღერების არქონა ადასტურებს ჩემს მიერ გამოთქმულ მოსაზრებას სქესობრივი ცხოვრების ამკრძალავი მორალური ნორმების არქონასა და სატრფიალო სიმღერების ჟანრის არქონას შორის.

მიუხედავად ამისა, გარემომცველმა კულტურებმა დიდი გავლენა მოახდინეს კუნგ ბუშმენებისა და პიგმეების სოციალურ ცხოვრებაზე, რის შედეგად მათ სქესობრივი ურთიერთობის მთელი რიგი ასპექტები გადმოიღეს ბანტუს ხალხების კულტურებისაგან. მათ შორისაა, როგორც ჩანს, ქორწინება და მონოგამია. ამაზე მიუთითებს მათი სოციალური ორგანიზაციის ზოგიერთი მახასიათებელი, რომელშიც წინააღმდეგობრიობა შეიმჩნევა. მაგალითად, ქორწინებისა და მონოგამიის იდეა შეუთავსებელია ქორწინებადელი სექსისა და ინცესტის დაშვებასთან, რაც არსებობს როგორც პიგმეებს, ისე ბუშმენებს შორის. მაგალითად, ქორწინების რიტუალი პიგმეებმა პირდაპირ გადმოიღეს მეზობელი ბანტუს სოფლებიდან, რადგანაც მათ, ფაქტობრივად, ქორწინების საკუთარი ტრადიციული რიტუალი არ გააჩნიათ. მონოგამიური ურთიერთობის სისუსტეზე მიუთითებს ისიც, რომ ბუშმენ ქალებს ადვილად შეუძლიათ მიატოვონ ოჯახი და საკუთარ ოჯახში დაბრუნდნენ. ასე რომ, მათთან „განქორწინება“ ძალიან ფართოდ არის მიღებული. ბუშმენებში მონოგამია/პოლიგამია (მრავალცოლიანობა) და ქორწინება შორეული წარსულიდან რომ იყოს დამკვიდრებული, მაშინ განქორწინება გაცილებით უფრო რთული იქნებოდა, როგორც ეს სხვა, მათ შორის, დასავლურ კულტურებში ხდება.

სვანეთი და ლეჩხუმი საქართველოს ის ორი რეგიონია, სადაც, შესაძლოა, უფრო კარგად იყოს შემორჩენილი უძველესი ქრისტიანობადელი კულტურის ელემენტები. საინტერესოა, რომ დღეს სწორედ სვანეთია საქართველოს ერთადერთი კუთხე, სადაც სატრფიალო სიმღერები არ მოიპოვება. გამოჩენილი ქართველი ეთნოგრაფის, ვერა ბარდაველიძის შრომების მიხედვით, ლეჩხუმი შემორჩენილი იყო „ბოსლობის“ რიტუალი. მასში საკმაოდ დეტალურად იყო წარმოდგენილი სქესობრივი აქტის იმიტაცია, რომელსაც ნახევრად ტიტველი ცოლქმარი მთელი ოჯახის თვალწინ ახორციელებდა (Bardavelidze, 2005: 144). ეთნოგრაფიული ლიტერატურისა და საექსპედიციო კითხვარების ანალიზის შედეგად ბარდაველიძემ დაასკვნა, რომ, როგორც ჩანს, ადრე ადგილი უნდა ჰქონოდა არა მარტო იმიტაციას, არამედ რეალურ სქესობრივ აქტს (Bardavelidze, 2005: 146).

სატრფიალო სიმღერების სიმრავლე ძალიან დამახასიათებელია იმ საზოგადოებებისათვის, სადაც ქორწინების ინსტიტუტი ბატონობს (მონოგამიის ან პოლიგამიის სახით) და სადაც სექსუალური ცხოვრება უადრესად ტაბუირებულია. სატრფიალო სიმღერებიც, შესაბამისად, ხშირად, იმედგაცრუებასა და უიმედო მოლოდინს გამოხატავს. ზუღლუს ტომის გაუთხოვარი გოგონები მღერიან სატრფიალო სიმღერებს მუსიკალური მშვილდის უმაჯგვიანას და უგუბუს

აკომპანემენტით, თუმცა გათხოვების შემდეგ ისინი იცავენ „უმძრახველობის“ ტრადიციას და არ შეუძლიათ დაკვრა ან სიმღერა (Joseph, 1987: 91-92). როგორც ზულუს ტომის ქალების სასიყვარულო სიმღერების შესახებ არსებული ლიტერატურა მიგვითითებს, ზულუს ტომის გოგონების გათხოვება არ ხდება მათი რომანტიკული გატაცებების საფუძველზე და ამიტომაც მათთვის სატრფიალო სიმღერების შესრულება ემოციების გამოხატვის მნიშვნელოვანი საშუალება ხდება. გარდა ამისა, ზულუს გოგონები ზოგჯერ მღერავენ სატრფიალო სიმღერებს საკუთარი ქმრების მიმართაც, რომელთან ცხოვრებაც, ტრადიციის თანახმად, რამდენიმე წლის განმავლობაში არ შეუძლიათ, თუმცა ამ პერიოდში აკრძალული არ აქვთ გარკვეული სექსუალური თვისუფლება. ამ შემთხვევაშიც, სატრფიალო სიმღერები, როგორც ჟანრი წარმოიქმნება, როგორც ინტიმური ურთიერთობების შეზღუდვის შედეგი.

აფრიკელ ტუარეგებს ასევე აქვთ სატრფიალო სიმღერები ღარდისა და მოშორებული სატრფოს შესახებ. ტენდე სიმღერები იძლევა იმის საშუალებას, რომ ქალმა თავისი სიყვარული და გაბრაზება გამოხატოს, რადგანაც ამის პირდაპირ გაკეთება საზოგადოებაში მიღებული არ არის. ტუარეგებს ასევე აქვთ სიმღერები განშორების შესახებ (Rasmussen, 1998), რაც არ ახასიათებს მონადირე-შემგროვებლების ტრადიციებს. სხვათა შორის, ტუარეგებში სექსუალურობის გამოხატვა იმდენად სამარცხვინოა, რომ გაღებული პირი მათ სასქესო ორგანოს აგონებთ, რის გამოც ამ ტომის მამაკაცები პირსა და სახეს იფარავენ (Joseph, 1987: 92).

მიუხედავად იმისა, რომ დასავლურ საზოგადოებაში ქორწინება, როგორც წესი, სიყვარულზეა აგებული და სქესობრივი ცხოვრების გარკვეული თავისუფლება ნორმადაა მიჩნეული, აქ სატრფიალო სიმღერების დიდი როლდენობა შეიძლება იმით აიხსნას, რასაც ხშირად აღწერენ, როგორც „თავსმოხვეულ მონოგამიას“.

სექსუალურობის შესახებ არსებული მზარდი ლიტერატურა მხარს უჭერს იმ აზრს, რომ მონოგამია და პოლიგინია (მრავალცოლიანობა, როცა კაცები ერთმანეთს ექიშებიან მეტი ქალის ხელში ჩადებაში) არ იყო დამახასიათებელი ადრეული ადამიანური საზოგადოებისა და ევოლუციის ადრეული ეტაპებისათვის, როცა ადამიანთა წინაპრები პატარ-პატარა ჯგუფებად ცხოვრობდნენ და მიწათმოქმედებასა და ფულის მიმოქცევაზე დამყარებული დიდი საზოგადოებები ჯერ კიდევ არ არსებობდა (Ryan & Jethá, 2010). შესაბამისად, საფიქრელია, რომ სატრფიალო სიმღერები ადამიანის ისტორიაში უფრო მოგვიანებით უნდა გაჩენილიყო, მაშინ, როცა სქესობრივი კავშირების დამყარება გართულდა და შეიზღუდა, როცა დაინერგა ტაბუები, შემოვიდა მონოგამია და პოლიგინია, გაძნელდა ქალებთან ურთიერთობა, პატარძლის ქალიშვილობა გახდა გათხოვების პირობა და ა.შ.

მოსოს შემთხვევა ჩინეთიდან

მოსო არის ჩინეთის ერთ-ერთი ნაციონალური უმცირესობა. ისინი ცნობილი არიან სექსუალური ცხოვრებისა და გამძრავლების უაღრესად საინტერესო ტრადიციებით. უპირველეს ყოვლისა, მოსოების საზოგადოება და ოჯახი მატრილინეალურია. აქ ოჯახის უფროსი ქალია. მასთან ერთად ცხოვრობენ მისი ქალიშვილები, ქალი შვილიშვილები და მათი ვაჟები. მათ ტრადიციებში არ არის მიღებული ახალი ოჯახების შექმნა და გათხოვება. ორივენი, კაცებიცა და ქალებიც საკუთარ მატრილინეალურ ოჯახში რჩებიან. გარდა ამისა, მათ ბოლო დრომდე საერთოდ არ აქვთ ქორწინების ინსტიტუტი. ქალებთან ღამით მოდიან საყვარლები სხვა ოჯახებიდან, რომლებიც დილას ისევ თავის ოჯახებს უნდა დაუბრუნდნენ. ოჯახის კაცებიც, ასევე ღამით მიდიან თავის საყვარლებთან და დილას ისევ უკან ბრუნდებიან საკუთარ სახლში.

ამის შედეგად, ქალები ბავშვების გაზრდაში არ არიან თავიანთ ქმრებზე ან საყვარლებზე დამოკიდებული. ოჯახში მყოფი კაცები, რომლებიც ქალის ძმები არიან, მზრუნველობენ თავიანთი დის ბავშვებზე. რაც მთავარია, ქალებს შეუძლიათ ერთდროულად ჰყავდეთ რამდენიმე საყვარელი, ასევე, მიღებულია რომ ქალს ჰყავდეს შვილები სხვადასხვა კაცისაგან. ე.წ. „პატერნალური გარანტია“, ზოგიერთი წყაროს მიხედვით, არავითარ პრობლემას არ ქმნის მოსოებს შორის. ყველა ერიდება ისეთი გრძნობების გაჩენას, როგორიცაა ეჭვიანობა, ან პარტნიორებზე ზეწოლა. ურთიერთობის დაწყება და გაგრძელება დამოკიდებულია ორივე მხარის ერთობლივ სურვილზე. მოსოების საზოგადოებაში, როგორც ვხედავთ, ქორწინება პრაქტიკულად არ არსებობს, თუმცა კი, ოჯახი არსებობს. პრინციპულია, რომ მოსოების ოჯახი ეყრდნობა მატრილინეარულ ნათესაობას და არა პატრიარქალურ ურთიერთობებს.

მიუხედავად იმისა, რომ მოსოს საზოგადოებაში მიღებულია საკმაოდ დიდი თავისუფლება სქესობრივ ცხოვრებაში და არ ვხვდებით არც მონოგამიასა და პოლიგინიას, მათ მაინც აქვთ ოჯახის მკაცრად ჩამოყალიბებული სტრუქტურა, სქესობრივი ცხოვრებისა და რეპროდუქციის საკუთარი წესები. მოსოები ეწევიან მიწათმოქმედებასა და მესაქონლეობას, ამასთან, გარშემორტყმულები არიან ჩინეთისა და ცენტრალური აზიის ცივილიზაციების მიერ და განიცდიან მათ გავლენას. შესაბამისად, ეს მეტად აისახება მათ სოციალურ და ეკონომიკურ ცხოვრებაზე, ვიდრე მონადირე-შემგროვებლების საზოგადოებების შემთხვევაში.

იმის გამო, რომ მოსოებში არ არსებობდა ხელის თხოვნის სხვა ფორმალური წესები, სექსუალურ შეთავაზებაზე თანხმობა გამოიხატებოდა სიტყვიერად ან ანტიფონური სიმღერით. ასეთი ანტიფონური შეთანხმების მაგალითი შეიძლება ასე ჟღერდეს: „შეიძლება შენთან დავრჩე ამაღამ?“ ან, „ჩემთან დარჩი, თუ თავისუფალი ხარ“, რომლის პასუხი შეიძლებოდა ყოფილიყო „თანხმობის ანტიფონური სიმღერა“ (Shih, 2010: 77). ორივეს, კაცსაც და ქალსაც შეეძლო სასიყვარულო ურთიერთობის წამოწყება სწორედ შესათავაზებელი სიმღერის საშუალებით (Shih, 2010: 77). შესაძლოა, ჩემი ჰიპოთეზის საწინააღმდეგოდ გამოიყურება, მაგრამ მიუხედავად სქესობრივი ცხოვრების თავისუფლებისა და ქორწინების არქონისა, მოსოებს მაინც აქვთ სატრფიალო სიმღერები. თუ გავითვალისწინებთ, რომ მათი ინტიმური ურთიერთობა მაინც შეზღუდულია ღამის დროით, ჩანს, რომ იგი გარკვეულ კონფიდენციალურობასა და ზნეობრივი ნორმების დაცვას ექვემდებარებოდა, რაც, შესაძლოა, ერთგვარად ხსნიდეს ამ სიმღერების არსებობას.

დასკვნის სახით მინდა აღვნიშნო სატრფიალო სიმღერების, როგორც ჟანრის ისტორიული წარსულის შემდგომი შესწავლის აუცილებლობა. სატრფიალო სიმღერების ჟანრი, ჩემი აზრით, უნდა განვითარებულიყო შედარებით გვიან, დიდი საზოგადოებების ჩამოყალიბების შემდეგ, რომლებშიც მონოგამიური (ან პოლიგამიური) ქორწინება სქესობრივი ურთიერთობებისა და გამრავლების ნორმატიული ფორმა გახდა. იმ საზოგადოებებში, რომლებშიც აკრძალულია თავისუფალი სექსი და იქ, სადაც ითვლება, რომ სექსი მხოლოდ რეპროდუქციისთვის უნდა არსებობდეს, აგრეთვე, იქ, სადაც ქალის მიერ სექსუალურობის გამოვლენა, ან ქალის მხრიდან რამდენიმე კაცის მიმართ ინტერესის გამოვლენა გარყვნილებად და არაბუნებრივად ითვლება, აუცილებლად ვრცელდება სხვადასხვა თემატიკის სატრფიალო სიმღერები. ასეთი თემები შეიძლება მოიცავდნენ სიყვარულის ობიექტის მიუწვდომლობასა და ქალის მიერ ინტიმური ურთიერთობის უარყოფას საზოგადოებაში მიღებული აკრძალვების გამო, სადაც, როგორც წესი, უაღრესად უარყოფითად აფასებენ სქესობრივ ურთიერთობებს ქორწინების გარეშე.

ამის საპირისპიროდ, იმ საზოგადოებებში, სადაც ყველა ცხოვრობს პატარა და მჭიდროდ შეკრულ სისხლით დაკავშირებულ ჯგუფებში, უმეტესად, მონადირე-შემგროვებლებში, გაცილებით უფრო ნაკლებია დაკანონებული, სოციალურ კონტრაქტზე აგებული და რეგულირებული სქესობრივი ურთიერთობები. ასეთ საზოგადოებებში ქორწინების ინსტიტუტი, ისე, როგორც ეს ჩვენ გვესმის, საერთოდ არ არსებობს, თუმცა დღეს მცხოვრებ ზოგიერთ მონადირე-შემგროვებლებში ის შეიძლება შესული იყოს გარემომცველი კულტურების ზეგავლენით. ასეთი ფორმალური წესებისა და ქორწინების ინსტიტუტის არქონის გამო ამ საზოგადოებებში სქესობრივი ურთიერთობები ნაკლებადაა შეზღუდული და, შესაბამისად, ნაკლებია პირობები სატრფიალო სიმღერების გაჩენისთვისაც.

შესაბამისად, სატრფიალო სიმღერების გავრცელებისა და გენეზისის ტრანსკულტურული კვლევა სექსუალურ-რეპროდუქციულ და სოციალურ ინსტიტუტთა ფართო კონტექსტში უალრესად მნიშვნელოვანია ამ საკითხების მომავალი საფუძვლიანი შესწავლისთვის.

NINO TSITSISHVILI
(AUSTRALIA/GEORGIA)

EXPLORING THE BEGINNINGS OF LOVE SONGS IN THE LIGHT OF EARLY HUMAN HISTORY

This paper is an initial step towards the bigger research project which I am going to undertake in the future. The central idea of the project is to examine the possible origins and function of love songs in human societies. I am interested in examining the distribution of love songs among different societies in order to test my hypothesis according to which societies with stricter taboos and stigma on sexuality must have more focus on love songs than those without. This hypothesis suggests that societies which exercise freer sexual mores will have less need to sing about love, and especially about such common themes as heartbreaks and frustrations as well as overstated metaphors of eroticism.

I propose that love songs must be a relatively recent phenomenon, because they thrive within the cultures of strict sexual restraints mostly among the large civilizations. In contrast, they seem to be less significant or absent in small-scale societies with primeval social-economic formation such as hunter-gatherers. For example, love songs are abundant in Georgia, the Balkans, Middle East, but also in parts of Africa, in Asia and Western pop and rock music, but largely missing among the Pygmies or Bushmen hunter-gatherers, whose social and economic structure is of earlier formation compared to those of farming societies.

Love song, as an established genre in a culture, is predominantly customary in the societies where sexual activities out of wedlock are disapproved and often severely punished for a variety of reasons. Love song possibly expresses the suppressed instincts and desires in a culturally approved way, and as such seems to be in accord with Freud's idea of sublimation of the suppressed sexual libido (Freud, 1997: 16). If we have a closer look at the meaning and drives behind love song from different societies, we can see this connection between love song (and romantic love as concept) and the expression of suppressed sexual drive.

For example, a Japanese classical lyrical song genre *oiwake* is about love which was not destined to happen. Bulgarian love songs are mostly about the woman's sexual attractiveness described in metaphorical terms, revealing desire. Particularly interesting is the dawn poetry in Balkan societies as well as in many other parts of the world, in which lovers have to separate at daybreak so they are not ashamed in the eyes of family members, elderly and the community (Pinto, 1955). Georgian love songs talk about the woman's beauty and how unavailable it is to its admirer. Whether we are talking about love or sexual desire is hard to find out, but one thing is clear: most love songs are about experiences of frustrations and sadness caused by restrictions or obstacles towards fulfilling one's sexual and romantic desires. They are often expressed through symbolism and poetic metaphors.

Another aspect which might prove that love songs have more recent origin in large cultures is the solo character of many love songs, compared to the collective nature of singing and dancing in most pre-industrial and pre-farming societies. By collective song I mean not only the style of performance (performed collectively) but also function of a song, such as collective concerns and aims of the

performance, including group's coherence, weather control, or achieving better crops. Lyrical love songs, even when they are polyphonic in many polyphonic cultures such as Georgian, Bulgarian, or Italian, have a more individual concern, albeit collectively approved.

One of the central ideas I am proposing in this paper is that love songs as an established genre would have been largely irrelevant in early human evolution and pre-industrial and pre-farming cultures, as early human societies do not seem to restrict sex as much as do more modern large societies. As some recent research points out, monogamy (both for men and women) as we are familiar with it in our lives today, was not a characteristic feature of early human societies (Ryan & Jethá, 2010). Love songs, then, should have become relevant in the later civilisations in which female sexual freedom and sex in general became tabooed and therefore, love songs became a cultural expression of various concerns associated with the constraints of sexual morality. Indeed, why would people sing about love and problematize love, if sex was an easy and simple endeavour?

It is a widespread belief that love songs are central genre for most societies; indeed, romantic love and related themes of sexual attraction and desire make a major part of modern pop, folk and traditional music cultures; however, love songs may not have been the important part of early human prehistory. For example, an absence or insignificance of love as a theme of music-making in some contemporary or documented hunter-gatherer societies is worth noting. "One of the most frequently perpetuated myths about the music of tribal cultures is that romantic love songs form a substantial component of their repertoires. Nothing could be further from the truth. Romantic love songs are prominent features only of large cultures" (Brown, 2000: 249). As every ethnomusicologist knows, most tribal societies have the so-called "functional" music, mostly for collective concerns.

The absence or an insignificant share of songs about love among hunter-gatherers should become the foremost support for the theory that love songs must be a later development in the evolution of human culture, and that music was not used for sexual selection as some evolutionists argue (Miller, 2000), even if we all agree that music arouses strong emotions including sexual ones. As music and brain research suggests, music can arouse positive emotions in many different areas of human life – empathy, sadness, aggressiveness, sexual desire, infant-mother bonding etc. Therefore, there is no ground to think that music developed specifically for one-to-one sexual selection, more so because most tribal music is, again, exclusively collective. Selfish gene theory (Dawkins, 1976), according to which music could not have been an evolutionary feature for collective survival but could only be used for individual competition, can be seen as a popular but limited view of the human society and its origins held and promoted by modern middle-class professionals today.

The Pygmies of Central Africa, for example, have a very insignificant share of songs about love, most Pygmy songs are collectively performed, and solo practice usually occurs in order to fill silence, prevent predator attack and combat one's fears while in the forest. The Bushmen, the hunter-gatherers of Kalahari Desert, too, seem to lack love songs. In the source of Bushmen folklore, which comes from 1911 (Bleek & Lloyd, 1911), not a single song is about love. Most of the songs are "functional", and deal with the subjects that seem to occupy Bushmen life and mind more than romantic love: the sun, the sky, animals, relationships between animals and humans, nature and humans.

Why should not Bushmen have love songs? Has not sexual desire been important to them? Of course it has. However, it is possible that people of Kalahari Desert may not have love songs because sex was not as restricted among these people as it has been among "higher" civilizations.

For example, sex was part of the *!Kung* children's playing. "*!Kung* children are sexually aware at a very early age because of the relative openness and acceptance of adult sexuality" (Shostak, 1976: 263-267); moreover, pre-adolescent siblings had sexual-intimate relationships near their camps. It is difficult to imagine such openness of child sexuality in a strictly-tabooed society. While children were mildly scolded for having sex with each other, parents and other adults were clearly aware this was taking place. As long as it is done away from adults, children are not prevented from participating in experimental sexual play. If they are seen by an adult, they are scolded and told to play "nicely" (that is, non-sexually) (Shostak, 1976:267).

The *Pygmies*, similarly, are known for lacking love songs; and open sexuality such as having sex with their relatives is common among young. Colin Turnbull described an incident of incest (Turnbull, 1968: 112-113). While *Pygmies* consider incest a shame, they simultaneously tolerate and even accept incest as a normal thing and as something that "any youth would do"; "Almost everyone seemed to dismiss the act of incest" (Turnbull, 1968: 113). Thus, the absence of strict taboos on sexual relations among the *Pygmies* corroborates the idea that sexual morality was less stringent, also correlating with the absence of love song genre among them.

Nevertheless, surrounding cultures have had a strong influence on the *!Kung* as well as *Pygmies*. Aspects of the *!Kung* and *Pygmy* sexual-reproductive practices point to the strong possibility that marriage and monogamy are imposed on them from the surrounding *Bantu* cultures. For example, there are features of their social organisation which are contradictory. Marriage and monogamy which they practice, for example, contradict to the practice of pre-marital sex and incest both among the *Pygmies* and among the *Bushmen*. The wedding ritual among the *Pygmies*, in fact, is a direct influence and even adoption of the surrounding *Bantu* village rituals, while *Pygmies* do not have wedding/marriage ceremony themselves, unless influenced by the villagers, again pointing to the absence of strong monogamous relationships. *Bushmen* women, can leave their husband whenever they wish, divorce is not an issue and is quite common. If monogamy/polygyny and marriage were a well-established practice with roots in the remote past, divorce would have been an issue, as it is among large cultures, including Western cultures.

Svaneti and Lechkhumi in Georgia are the two regions where pre-Christian culture has survived to a greater degree than in other areas. Svaneti also seems to be the only region in Georgia where there are no traditional love songs. Based on fieldwork material, well-known Georgian ethnographer Vera Bardavelidze described a ritual *bosloba*, involving overt imitation of sexual intercourse between half-naked husband and wife in Lechkhumi, while the rest of the family were watching (Bardavelidze, 2005: 144). Based on available ethnographies and fieldwork questionnaires, she also proposed that in the past this ritual must have included actual sexual intercourse not only an imitation (Bardavelidze, 2005: 146).

Love songs seem to be common in the societies in which contractual marriage with its associated sexual taboos (monogamy, or polygyny) is well established. Often they are expressions of frustration and longing. Among the *Zulu* of Africa, for example, women sing love songs with the accompaniment of a musical bow *umakhweyana* and *ugubhu*, and this was characteristic of unmarried girls. These *Zulu* women observed avoidance after marrying, and as a result did not play and sing during the observance of avoidance (Joseph, 1987: 91-92). As stated in the literature about the *Zulu* women's love songs, it is because *Zulu* marriages do not generally spring from romantic relationships that love

songs constitute a significant portion of emotional expression. Zulu girls also sang love songs as an expression of their longing for their husbands from whom they were separated for several years before they could start living together, despite the fact that they could have a certain degree of sexual intimacy. Thus love songs as a genre in this case is a result of restrictions placed on sexual and intimate relationships.

The Tuaregs of Africa too have love songs about the sorrows of a distant lover. “*Tende*” songs are means for expression of love and anger, for these sentiments should be kept hidden or expressed indirectly. Tuareg Love songs are also about separation (Rasmussen, 1998), which is not characteristic of hunter-gatherer life. Among the Tuaregs, sexuality is so ashamed of, that open mouth while singing is compared and associated with genitals, the reason why men veil their faces/mouth (Joseph, 1987: 92).

While in the West marriages sprung from romantic love and a certain degree of sexual freedom is norm, the abundance of love songs in Western cultures can be explained by the fact of what is often described as “imposed monogamy”. Modern literature about sexuality growingly supports the idea that monogamy and polygyny (one male competing for an exclusive access to many females) were not characteristic of early human societies and earlier stages of human evolution, when humans lived in small bands and when large scale societies with farming and monetary exchange were absent (Ryan and Jethá, 2010). Therefore, love songs must have emerged later in the course of human history, when sexual relationships had become a complicated matter, imbued with taboos, monogamy, polygyny, restricted access to females, demand on women’s virginity upon marriage etc.

The Case of the *Moso*, China

The *Moso* minority of China are known for their unique arrangements of sexual and reproductive life. First, they have matrilineal society, in which a household consists of a woman-head of family, her daughters and granddaughters and her sons. Daughters remain in their natal families, as well as sons. Second, they do not practice (until recently) marriage. Women take lovers, who visit them at night and leave in the morning. Sons of the family, too, visit their lovers at their home and then return to their natal family. As a result, women do not depend on their children’s fathers or on their lovers for living; the men of the home are brothers, who are uncles to the children of the family and take care of their sisters’ children. Women can take multiple partners at one time, and it is common that the different children of a woman are from different men. Paternity certainty, some sources argue, was not an issue among the *Moso*. Jealousy and pressure on partners, therefore, is strongly avoided and disapproved, the initiation and maintenance of a relationship is fully dependent on both sides’ wish. It is unique that women can have sex with multiple partners, and one woman may have children from different men. Marriage, then, practically does not exist, while families do. Families are thus based on matrilineal kinship, not patriarchal marriage.

While the *Moso* are matrilineal and exercise a considerable degree of sexually permissive relationships in the absence of imposed monogamy or polygyny, they still have practiced a form of strictly organised family and sexual-reproductive relationships. The *Moso* is also farming and pastoralist society, surrounded and influenced by the civilisations of China and Central Asia, and this must have had a stronger influence on their social and economic structure as compared to those of the hunter-gatherer societies.

In the absence of formal courtship rules among the *Moso*, an oral consent or an antiphonal song might have been a way of expressing one's consent to the proposition of opposite sex. Examples of such informal proposals could be phrases like: "Can I stay with you tonight?" or "Stop by if you are free tonight" and response might have been expressed by "an encouraging antiphonal song" (Shih, 2010: 77). Either a man or a woman might initiate the courtship by singing a suggestive song (Shih, 2010: 77). It might seem contradictory to the theory pursued in this paper that the *Moso*, despite their matrilineal, matrilocal and "anti-marriage" social structure still have love and courtship songs. However, we can see that the *Moso*'s visits to their partners were done at night time, so there seems to be a certain secrecy and moral propriety to be observed, which might have been expressed in the existence of courtship songs.

In conclusion, I would like to stress the importance of the study of love songs as a genre. Love song genre seems to have developed in large cultures in which marriage (either monogamous or polygamous) is a major institution of sexual relations and reproduction. Societies which have sexual restrictions – taboos against free sexuality, or those who consider that sex must be for reproduction only or who propagate that women's expression of sexuality and interest in multiple partners is morally wrong and unnatural – inevitably proliferate in love songs on various themes. These themes include unrequited desire due to women's unwillingness to give in to open sexual relationships and due to the illicit nature of love affairs out of wedlock.

In contrast, societies which have lived in smaller face-to-face communities, mostly hunter-gatherers, seem to practice much lesser degree of contractual marriage institution; often marriage as traditionally understood in our societies, is absent, or seems to be adopted from the surrounding cultures. As a result of the absence of these marriage institutions, sexual relations were less restricted, and the need for love songs, less urgent. Therefore, trans-cultural examination of love songs in a broader context of sexual-reproductive and social institutions is essential for further inquiry in this subject.

References

- Bardavelidze, Vera. (2005). *Drevneishye religioznyye verovanija i obrjadovoe graficheskoe iskustvo Gruzinskykh plemjon* (Ancient Religious Beliefs and Graphic Ritual Arts of the Georgian Tribes). Tbilisi: Caucasian House.
- Bleek, W. H. I. & Lloyd, L. C. (1911). *Specimens of Bushman Folklore*. London: George Allen & Company.
- Brown, Steven. (2000). "Evolutionary Models of Music: From Sexual Selection to Group Selection". In: *Perspectives in Ethnology*, 13 (13): 231–81.
- Dawkins, Richard. (1976). *The Selfish Gene*. Oxford University Press.
- Freud, Sigmund. (1997). *Sexuality and the Psychology of Love*. With an Introduction by Philip Rieff. New York: Touchstone.
- Joseph, Rosemary M.F. (1987). "Zulu Women's Bow Songs: Ruminations on Love". In: *Bulletin of the School of*

Oriental and African Studies, vol. 50 (1):90-119. University of London.

Loeb, E.M. (1950). "Courtship and the Love Song". In: *Anthropos*, Bd. 45, H. 4./6. (821-851).

Miller, G. F. (2000). "Evolution of Human Music through Sexual Selection". In: *The origins of music*, MIT Press, pp. 329-360. Editors: Wallin, N. L., Merker, B., & Brown, S.

Pinto, Vivian. (1955). "Dawn-Courtship in Bulgarian and Macedonian Folk Poetry". In: *The Slavonic and East European Review*, 34 (82):200-219.

Rasmussen, Susan J. (1998) "Within the Tent and at the Crossroads: Travel and Gender Identity among the Tuareg of Niger". In: *Ethos* 26 (2), *Communicating Multiple Identities in Muslim Communities*. P. 153-182.

Ryan, Christopher & Cacilda Jethá (2010). *Sex at Dawn: The Prehistoric Origins of Modern Sexuality*. The United States: HarperCollins; Melbourne: Scribe.

Shih, Chuan-Kang. (2010). *Quest for Harmony: The Moso Traditions of Sexual Union and Family Life*. Stanford, California: Stanford University Press.

Shostak, Marjorie. (1976). "A !Kung Woman's Memories of Childhood". In: *Kalahari Hunter-Gatherers: Studies of the !Kung San and Their Neighbors*. P. 246-278. Editors: Lee, Richard B. & DeVore, Irven. Cambridge, Massachusetts, and London, England..

Turnbull, Colin. (1961). *The Forest People*. New York: Simon & Schuster.

**გაცოცხლებული კავალი 1990-იანი წლების სერბეთში და
კავალი და ნეი ახლო აღმოსავლეთის სუფიურ ტრადიციებში:
მუსიკისა და მნიშვნელობის ასპექტები¹**

ამ სტატიაში ყურადღება გამახვილებულია ნახევრად ტრანსვერსიულ გრძელ უყამიშო ფლეიტებზე შესრულების პარალელებზე მართლმადიდებელი ქრისტიანებისა და სუფის პრაქტიკაში. სტატია ეფუძნება სერბიაში, კერძოდ – ბელგრადში *კავალის* ცოცხალი მუსიკალური პრაქტიკის შესწავლას სპეციფიკურ კონტექსტში, რაც ხელს უწყობს მასზე დაკვრის თავისებურ აღქმას. სერბია წარმოადგენს ცენტრალური ბალკანეთის ტერიტორიას, დღემდე შემონახული მდიდარი ადგილობრივი ტრადიციებით, რომელშიც განსხვავებული გავლენები იკვეთება. აქ ადგილი ჰქონდა ხმელთაშუაზღვისპირეთის, აღმოსავლეთის და ცენტრალური ევროპის კულტურული იდენტობების დიალოგს ხანგრძლივი დროის მანძილზე.

არსებობს ფართო ეთნომუსიკოლოგიური ლიტერატურა ორ ურთიერთდაკავშირებულ ინსტრუმენტზე – *კავალისა* და *ნეიზე*. ორივე ინსტრუმენტი შედის გრძელი უენო ფლეიტების ჯგუფში, რომელიც ფართოდ არის გავრცელებული ჩრდილოეთ აფრიკაში, სამხრეთ-დასავლეთ და ცენტრალურ აზიაში, აგრეთვე, მცირე აზიასა და სამხრეთ-აღმოსავლეთ ევროპაში (Basten, 2003: 4). *ნეი* გვხვდება, როგორც ორი სახის ინსტრუმენტი, სპარსული და თურქული. ის ისლამური კულტურის მქონე ხალხშია გავრცელებული და სპეციფიკურია ურბანული დასახლებებისთვის (Basten, 2003: 4). დღეს არა მხოლოდ *ნეიმ*, არამედ, საზოგადოდ, სუფიურმა მუსიკამ, მისი ესთეტიკური ღირებულებებიდან გამომდინარე, იპოვა თავისი ადგილი *მსოფლიო მუსიკის* (*World Music*) და პოპულარული მუსიკის ჟანრებში (Bohlman, 2002: 56; Peterson, 2008). რაც შეეხება *კავალის*², ბალკანეთისა და თურქეთის ტერიტორიაზე, ის უმთავრესად სასოფლო საქმიანობასთან, კერძოდ, მესაქონლეობასთან დაკავშირებულ მუსიკალურ ტრადიციასთან ასოცირდება. ამ ინსტრუმენტების გამოჩენა ფართო გეოგრაფიულ ტერიტორიაზე და მათი უამრავი სახეობა მიუთითებს მათ ძველთაძველ წარმომავლობაზე უძველეს კულტურებში (Basten, 2003: 3-6).

მეორე მხრივ, *კავალის* შესახებ არსებული მონაცემები ყოფილი იუგოსლავიის ტერიტორიაზე არ იძლევა სრულ პასუხს იმაზე, თუ როგორ გამოჩნდა ეს საკრავი ქვეყნის სხვადასხვა ეთნიკური ჯგუფის ტრადიციებში. კერძოდ, ცნობილია, რომ ის გვხვდება მაკედონიასა და სერბეთში, მასზე უკრავენ ალბანელები, მაგრამ თითქმის უცნობია, რომ ეს ინსტრუმენტი, აგრეთვე, სერბული მუსიკალური ტრადიციის ნაწილია კოსოვოს ტერიტორიაზე. საკითხის კვლევას ახლახანს ჩაეყარა საფუძველი, ეს სტატიაც მისი ერთ-ერთი შედეგია (Zakić, 2012).

კავალის დაკვრის ინტერესი სერბეთში მართლმადიდებლური, ბიზანტიური საეკლესიო ხელოვნების აღორძინებასთან დაკავშირებით განახლდა (Jovanović, 2012). ეს მოხდა ქვეყანაში მაკარი პოლიტიკური, ეკონომიკური და ეთიკური კრიზისის დროს, რომელმაც, როგორც მსგავს შემთხვევებში მსოფლიოს მასშტაბით, წარმოშვა დისკუსიები იდენტურობის ახალ საზღვრებთან დაკავშირებით (Todorova, 2006: 15, 128). როგორც ეს სტატია ამტკიცებს, ისინი

სცდებიან სახელმწიფოებრივ, ეროვნულ ან ეთიკურ, კონფესიურ საზღვრებს. ამ ფენომენის პროტაგონისტების ინტერპრეტაცია, ჩემი, როგორც მონაწილე-დამკვირვებლის (Cooley and Barz, 2008: 20) გამოცდილება, რომელიც შევიძინე საზოგადოების წევრებისაგან ინტერვიუების საშუალებით, ასევე, მსმენელის მიერ მუსიკის აღქმის მნიშვნელობის შესახებ მარტინ კლეიტონის თეორია (Clayton, 2001: 5), მიუთითებს ახალ ასპექტებზე გრძივი უნო ფლეიტების დაკვრის კვლევაში. ისინი საინტერესო თემას ეხება მართლმადიდებლურ რელიგიასთან დაკავშირებით, განსაკუთრებით, მსგავსი ინსტრუმენტის, სუფიური *ნეის* დაკვრასთან დაკავშირებით. სხვადასხვა რელიგიური ჯგუფების წევრების დამოკიდებულება ამ ტიპის ინსტრუმენტებისადმი, მათზე შესრულებული მუსიკის, ჟღერადობისა და ეთოსის აღქმის ფორმულირება დიდ მსგავსებას ავლენს. ამის შედეგად, მაკედონიური *კავალი* წარმოადგენს აღმოსავლეთ ბალკანეთისა და სამხრეთ-დასავლეთ აზიის მუსიკალურ კულტურებს შორის კავშირის ყველაზე მნიშვნელოვან ინდიკატორს.

კავალის აღორძინების გარემოებანი სერბეთში

სერბეთში *კავალი*ზე დაკვრის აღორძინების განმაპირობებელი ფაქტორებია: ბიზანტიური საეკლესიო ხელოვნების, განსაკუთრებით გალობის აღორძინება; ინდივიდუალური, ეროვნული, რელიგიური იდენტობის ძიება ინდივიდების, ჯგუფების ან განათლებული ხელოვანების მიერ; მაკედონიური *კავალის* ჩანაწერებზე ხელმისაწვდომობა. *კავალის* აღდგენის ინიციატივა წარმოიშვა ბელგრადის ხელოვანთა და მგალობელთა კავშირის – *წმიდა იოანე დამასკელის* წევრთა შორის, რომელთა ძირითადი მიზანი მართლმადიდებლური ბიზანტიური ხელოვნების, ფრესკების, ხატწერისა და საეკლესიო გალობის აღდგენა იყო. 1993 წლიდან, კავშირში არსებობს მგალობელთა ორი გუნდი: მამაკაცთა და ქალთა, რომელთაც ისწავლეს გალობა ბიზანტიური მოდელის მიხედვით, თანამედროვე ნევზური ნოტაციის საფუძველზე. საეკლესიო მსახურების დროს ისინი აქტიურ მონაწილეობას იღებენ გალობაში (აუდიომაგ. 1). გარდა სერბული მართლმადიდებლური ეკლესიის წევრობისა, ბიზანტიური გალობის ხელშემწყობები გულისხმობდნენ მართლმადიდებლების უფრო ფართო ტრანსნაციონალურ საზოგადოებაში გაერთიანებას ეკუმენური იდენტობის გზით (Jovanović, 2012).

კავალის სიცოცხლე დაუბრუნეს „სპეციფიკურმა ინდივიდებმა“ (Stock, 2001: 5), რომელთაც, როგორც ქვეყნის დანარჩენმა მოქალაქეებმა, გაიარეს კრიზისის რთული პერიოდი და ეძებდნენ თავიანთი იდენტობის და შემოქმედებითობის გამოხატვის გზას. ფერმწერნი და მგალობელნი უსმენდნენ *კავალის* საუკეთესო მაკედონიელი შემსრულებლების აუდიოჩანაწერებს და 1994 წელს თავად დაიწყეს *კავალის* აღდგენა და მასზე დაკვრა. თავიანთ რეპერტუარში ისინი ენთუზიანზით მისდევდნენ მაკედონიურ მოდელს, რადგან სერბულ ტრადიციაში *კავალის* არსებობის შესახებ ცოდნა მათთვის იმ დროს ხელმისაწვდომი არ იყო. მათი საყვარელი მელიოდიები იყო იმპროვიზაციები თავისუფალ რიტმში – *ეზგიეს* (ezgije), სადაც *კავალის* თვისებები და ჟღერადობა სრულად იყო გამოვლენილი (აუდიომაგ. 2). სერბეთისა და მაკედონიის ხალხების რელიგიური, კულტურული, ეთნიკური და რეგიონული სიახლოვე, ბიზანტიურ გალობასთან ერთად, უაღრესად მნიშვნელოვანი იყო საერთო რელიგიური და უნიკალური კულტურული გარემოს ერთიანობის დადასტურებისთვის.

იმ დროს, რომელსაც მე მიმოვიხილავ, ბელგრადში *კავალის* დაკვრა, როგორც ბილიანა მილანოვიჩი წერდა, არის „მედიუმი, რომელიც არა მარტო ასახავს და შიფრავს იდენტურობას, არამედ მონაწილეობს კიდევ მის შექმნაში“ (Milanović, 2007: 125). 1990-იან წლებში

ბელგრადში *კავალიზე* უკრავდნენ პრივატულად, შემთხვევითი პუბლიკის წინაშე, ბელგრადის რამდენიმე ეკლესიის მახლობლად, მსახურების შემდეგ, რომელშიც გუნდიც მონაწილეობდა. გარდა საეკლესიო და ხალხური სიმღერისა, ეს სპონტანური შესრულება შეიცავდა მნიშვნელოვან ემოციურ და გამაერთიანებელ ელემენტს ჯგუფისათვის, რომელშიც მისი წევრების პიროვნული იდენტურობა ურთიერთმოქმედებდა. შეიძლება ითქვას, რომ *კავალის* ჟღერადობა ამ კონტექსტში წარმოშობდა განსაკუთრებულ ემოციურ მუხტს, აფართოებდა მედიტაციის სფეროს, როგორც საზოგადოების ლიტურგიკული გამოცდილების სპეციფიკურ გაგრძელებას რელიგიური მსახურების შემდეგ. ეს კოლექტიური ემოციური გამოცდილება შედგებოდა მრავალი ინდივიდუალური გამოცდილებისგან და შეიძლება შევადაროთ ინდური *რაგას* მსმენელთა გამოცდილებას, სადაც ეს უკანასკნელნი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც „ერთმანეთთან დაკავშირებული ობიექტები“ (Clayton, 2001: 3, 6). მისი მიზანი იყო შინაგანი სიმშვიდის მიღწევა კრიზისის პირობებში, რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო საზოგადოების წევრებისთვის.

მუსიკალურ-ფაქტურული და სტრუქტურული ელემენტები, რომლებიც აკავშირებენ ბიზანტიურ გალობასა და მაკედონიურ კავალიზე შესრულებას

როგორც წესი, *ნეის* დაკვრა სუფის ტრადიციაში მონოდიურია; რამდენიმე დამკვრელი უკრავს უნისონში ან ჰეტეროფონიულად (Baines, 1991: 234). მეორე მხრივ, მაკედონიურ *კავალიზე* დაკვრა და ბიზანტიური გალობა მსგავსია რამდენიმე მნიშვნელოვანი ასპექტით. საინტერესოა, რომ მგალობლები მოხიბლული იყვნენ მაკედონიური *კავალით*, რადგან მაკედონიური მუსიკის სტრუქტურული ელემენტები ავლენენ დიდ მსგავსებას ბიზანტიურ გალობასთან. ეს გამოიხატება შემდეგში:

ფაქტურა: ორივე ტრადიციაში, ფაქტურა არის ორელემენტური – მთავარი მელოდია და ბურდონი.

ბურდონი/ისონ/ისოკრატიმა არის ბალკანეთში და, ასევე, სამხრეთ სლავებში ფართოდ გავრცელებული ავტოქტონური ფოლკლორული ტრადიცია (Traerup, 1981; Vukičević-Zakić, 1994/1995). უნდა ითქვას, რომ ეს არ არის საერთო სლავური მემკვიდრეობა (Pashina, 2009) და მისი არსებობა მაკედონიური *კავალის* შესრულებაში უნდა აიხსნას დასავლური მუსიკის ტრადიციებთან კავშირით. რუდოლფ ბრენდლის მიხედვით, იგი გაგებულია, როგორც კონსტრუქციული, არიტმული და ცვალებადი ბურდონი (Brandl, 1976: 10). ბიზანტიურ გალობაში მართლმადიდებელი თეოლოგების მიერ იგი ინტერპრეტირებულია, როგორც „არაექსპრესიულობის მისტიკური სიღრმე“ (Lazić, 1984: 240); გარდა ამ აღწერისა, ასევე უნდა ვახსენოთ თეორეტიკოსების აზრი, რომლებიც ინდურ ტრადიციაში მას აღწერენ, როგორც „მარადიულ აბსოლუტს“ (Brandl, 1976: 2), ან ტექნიკას, როცა „მსმენელის გონებაში დაკვრის დაწყებამდე კარგად უნდა დაფიქსირდეს, რომ მელოდია უკვე არსებობს ბურდონში“ (Clayton, 2000: 1-2).

არატემპერირებული ინტერვალები: ჰაერის გამოშვების ინტენსივობის შეცვლით, *კავალის* შეუძლია სხვადასხვა სიმაღლის ტონების გამოცემა იმავე თითის პოზიციით, რაც უზრუნველყოფს არატემპერირებული ინტერვალების ფართო რიგს, სპეციფიკურს, როგორც ბიზანტიური გალობისთვის, ასევე, ბალკანეთისა და აღმოსავლეთის მრავალი ტრადიციისთვის.

კილოები: მოსმენის, გალობისა და დაკვრის ბელგრადელი შემსრულებლების პრაქტიკამ დაადასტურა, რომ მაკედონიური *ეზგიეს* თავსებადია ბიზანტიური გალობის სტანდარტულ

მოდალურ სისტემასთან, რომელიც შეიცავს დიატონურ, ქრომატიულ და ენჰარმონიულ კილოებს.

მელოდია და ფორმა: მელოდიურ და კილოურ პრინციპებზე დამყარებული კომპოზიციური პრინციპი აზნაობებს გარკვეულ ეთოსს და გავრცელებულია ტერიტორიაზე ბალკანეთიდან ინდოეთამდე. ეს არის ფორმის შექმნის ე.წ. *მაკამ-პრინციპი* (Szabolsci, 1959), რომელიც განუყოფელია მელოდიური ფორმულისა და ბგერათრივის სისტემებისაგან (Powers, Widdes, 2001: 830). ბიზანტიურ ტრადიციაში, მოდელს ჰქვია *იხოსი*, შუა აღმოსავლეთში – *მაკამი*, ინდოეთში კი – *რაგა*. მიუხედავად იმისა, რომ ანალიზის კონკრეტული შედეგების სახით ამის მტკიცებულება არა გვაქვს, არსებობს საფუძველი, ვივარაუდოთ, რომ მოდალური კილოების პრინციპი ცვალებადი ტონებით არსებობს ბიზანტიურ გალობასა და მაკედონიურ კავალიზე შესრულებულ *ეზგიესში*. ასევე აშკარაა, რომ დიდი მსგავსებაა მაკედონიურ *ეზგიესსა* და ინდურ *რაგას* შორის: მელოდიური განვითარება ემყარება კილოს ძირითად ტონებს – მთავარ ტონს, კვარტასა და კვინტას (Clayton, 2000: 25), რაც ზმირად ბურდონის ცვლილებას უწყობს ხელს.

ცნობილია, რომ გარდა ორელემენტური ბურდონული სტრუქტურისა, ყველა ზემოხსენებული ელემენტი ასევე ჩნდება შუა აღმოსავლეთში *ნეიზე* შესრულებულ სუფიურ მუსიკაშიც.

მნიშვნელობა

მართლმადიდებლებისა და მუსულმანების ლიტურგიკული მუსიკა უძველესი დროიდან იღებს სათავეს და მისი წყაროები შეიძლება მოიძებნოს ძველი აღმოსავლეთის კოსმოლოგიურ სწავლებაში, რომელმაც მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა აღმოსავლეთის რამდენიმე კულტურის, მათ შორის, აღმოსავლური მართლმადიდებლური გალობის განვითარებაში (Petrović, 1982: 3-5). ზოგიერთ ნაშრომში ლაპარაკია შუა აღმოსავლეთის კულტურის ექვსი მილიონი წლის ისტორიაზე, რომლის მანძილზე ძველ ცივილიზაციებში ხდებოდა ბერძნული, ირანული, კავკასიური, ჩრდილოეთ აფრიკული და ბალკანური კულტურების ურთიერთქმედება (Czekanowska, 1981: 159-161, 214-5, 218, 415). მუსულმანი ფილოსოფოსები და მართლმადიდებელი თეოლოგები თანხმდებიან, რომ მუსიკა გამოხატვისა და რწმენის აღიარების ძლიერი საშუალებაა. ისლამში „მელოდიის, ლექსისა და საკრავების შერჩევა სერიოზული სწავლების თემა იყო, იმის მიხედვით, თუ რასთან იყო დაკავშირებული: სიხარულთან, მწუხარებასთან თუ ავადმყოფობასთან“ (Hamidullah, 1982: 200; Reinhard, 1969: 64-67, 71-2). მეორე მხრივ, მართლმადიდებლების აზრით, წმინდა ტრადიცია გამოიხატება საეკლესიო ხელოვნების საშუალებით, ხატწერითა და გალობით, ამიტომ გარკვეული სტრუქტურული და ტონალური მახასიათებლები მართლმადიდებლური სიმღერისა უნდა ასახავდეს გზავნილის წმინდა მამებისგან. *ოქტოინოსის* კილოებში ჩადებულია უძველესი რელიგიური სწავლების სული, რომელსაც დიდი მნიშვნელობა აქვს მორწმუნეების სრულყოფისთვის (Petrović, 2004: 211).

მიუხედავად იმისა, რომ ოფიციალური მართლმადიდებლურ-ქრისტიანული თუ მუსულმანური ტრადიცია არ იძლევა ინსტრუმენტების გამოყენების ნებართვას ლიტურგიკულ მსახურებაში, *ნეისა* და *კავალის* შემთხვევაში, არსებობს ამ ინსტრუმენტების შესწავლის მიზეზი მათი შემსრულებლების რელიგიური ცხოვრების კონტექსტში.

სუფიურ ტრადიციაში *ნეის* დაკრის მნიშვნელობა შედარებით კარგადაა შესწავლილი ეთნომუსიკოლოგიაში. ფილოსოფოსებისა და მეცნიერების ორდენის³ ხელოვანთა ინტერპრეტაციით, არსებობს კავშირი სულიერ ცხოვრებასა და პიროვნების განვითარებას შორის მუსი-

კის, მათ შორის, ფლეიტაზე დაკვრის საშუალებით (Ševalije, 1981: 187, 188). სპარსი ფილოსოფოსი, თეოლოგი, ადვოკატი, მისტიკოსი და პოეტი მეველანა იალალუდინ რუმი თავის პოეზიაში აღწერს ძირითად მნიშვნელობებს, რომელიც ახასიათებს *ნეის* სუფის ტრადიციაში: ფესვებისაგან დაშორებით გამოწვეული მწუხარება („უცვლელი არსი“) (Basten, 2003: 6), სწრაფვა განწმენდისკენ და შემოქმედის ძიებით გამოწვეული სიხარული (Rumi, 2007: 86).

ჩემი მსჯელობა სერბეთში რელიგიური აღქმის კონტექსტში *კავალის* დაკვრის მნიშვნელობაზე დაფუძნებულია იმ ადამიანების გამოცდილებაზე, რომელთაც აღადგინეს ეს ინსტრუმენტი. ხატმწერებისა და ფრესკის ოსტატების მსგავსად, ისინი რელიგიური ხელოვნების ერთგულნი არიან. მე განვიხილავ მათ მონათხრობში გამოთქმულ მოსაზრებებს ამ საკრავის აღქმის შესახებ, რათა შევადარო სუფის ტრადიციას, რაც შესაძლებლობას მოგვცემს, ვიმსჯელოთ ამ ტიპის ინსტრუმენტის ადგილზე ორი სხვადასხვა რელიგიური კონფესიის ცხოვრებაში.

სერბიაში *კავალი*ზე შემსრულებლობის აღდგენის ქომაგთათვის ლიტურგიული გალობა, ფრესკის მოხატვა და *კავალის* დაკვრა გამოხატავს შემოქმედის სრულყოფილების, მაღლიერებისა და ღმერთის ხატის ასახვის მცდელობას⁴. საკრავის ბგერის აღქმაში ისინი ნაწილობრივ ეთანხმებიან სუფის ტრადიციას: აღწერენ მას, როგორც „ვედრებას“ (სერბ.: „призивни“), „გამაერთიანებელს, დამამშვიდებელს, შემრიგებლურს, რელაქსაციურს“ („саборан, сабиран, смирујући и опуштајући“); იგი ადამიანს იმ მდგომარეობაში აქცევს, რომელიც „ლიტურგიაზე დასწრების“ („битисања на литургији“) მსგავსია, *ლოცვის გარემოს ქმნის* („део неке молитвене атмосфере на било који начин“, ხაზგასმა ავტორისა). *კავალის* დაკვრა გულისხმობს „ზეციურ იმიჯს“ („преслику Раја“) და „ქრისტეს განუზომელ სიყვარულში ყოფნის შესაძლებლობას“ („сусрет бића и љубави у Христу“). *კავალის* დაკვრა გულისხმობს განწმენდას ვნებათაგან. შემსრულებლები სერბეთში ზოგჯერ აღნიშნავენ *კავალს*, როგორც ინსტრუმენტს, რომელსაც აქვს საუბრის უნარი, რომელიც პირდაპირ პარალელს ბადებს *ნეის* აღქმასთან, ასევე უძველეს ხალხში ფლეიტის ჟღერადობის აღქმასთან. ცალკეული მართლმადიდებელი სერბების ინტერპრეტაციით, „როდესაც ეს ინსტრუმენტი იწყებს ლაპარაკს“ („тај инструмент, кад проговори, каже Хвала Ти, Боже“ и „Хвалим Те, Боже“), ის ამბობს „გმაღლობთ შენ, ღმერთო“ და „დიდება შენდა, ღმერთო“.

კიდევ ერთ საინტერესო დეტალს ვიგებთ ბელგრადელი *კავალის* შემსრულებლების მონათხრობიდან. მათ შორის არიან ფრესკის მხატვრები, რომელთაც მიაჩნიათ, რომ *კავალი*ზე დაკვრა არ უნდა იყოს შემთხვევითი, უნდა ექვემდებარებოდეს წესებს, არ უნდა იყოს ილუსტრაციული, არამედ ხატისმაგვარი, რომ „თავის თავში შეიცავდეს“ („садржи у себи“) იდეას, საზრისს. ამიტომ გამოხატვის საშუალებები უნდა იყოს მარტივი, რომ შესაძლებელი იყოს „გამოიხატოს ის, რაც გამოუხატავია“ („једноставна да би се постигло нешто што је неизрециво, а суштинско“). ეს ხსნის ფართო თემას *კავალის* დაკვრის სემიოტიკის კვლევისათვის. უსპენსკის თანახმად, დაკვრა არის დამოუკიდებლობის, ავტონომიურობის სიმბოლო, ხოლო ტექსტი – სიმბოლოთა ნაკრები (Uspenski, 1979: 252-253). მას მივყავართ იმ სფერომდე, რომელიც ჯერ არ არის გამოკვლეული – ვგულისხმობ საბუნიკო პრაქტიკის სპეციფიკური ენის გამოფერას ორთოდოქსი ქრისტიანებისა და სუფისტი შემსრულებლების ტრადიციაში. ბურდონის ფენომენის, როგორც ფაქტურის ელემენტის, სპეციფიკური ადგილი და მნიშვნელობა, ასევე სპეციფიკურ იერს ანიჭებს მუსიკალურ სტრუქტურას.

დასკვნა

ზემოთ აღწერილ კონტექსტში კავალის სული ავსებს მეველვის მუსიკას. უნდა აღინიშნოს, რომ, ამ შემთხვევაში, შემსრულებლებისა და მსმენელების ჯგუფების შიგნით კავალის უფრო მეტად გაერთიანების ფუნქცია აქვს, ვიდრე კომუნიკაციისა, ისე, როგორც დიურინგმა აღწერა მეველვის ნეის შესრულებით მიღებული შთაბეჭდილების შედეგად (www.crem-cnrs.fr/membres/j_during_1992_what_is_sufi_music.pdf, გვ. 278). დიურინგის დაკვირვებების საფუძველზე ასევე დადგენილია კავალის ეზგიასა და ნეის მეველვის მელიოდიების მნიშვნელოვანი მახასიათებლები; ესენია: ნელი ტემპი, კომპლექსური, ხანგრძლივი და მრავალფეროვანი რიტმები, შეზღუდული რეპერტუარი, ტრადიციული ინსტრუმენტები, ლოცვა გონებაში (მონაწილეთა მხრიდან), მოქმედების თავისუფლება, განელებული ექსპრესიულობა, სიმშვიდე, მედიტაცია და (გარდა ზემოთქმულისა) ურთიერთობა (During, 1992: 279). უფრო მეტიც, მართლმადიდებლურ ქრისტიანულ კონტექსტში კავალის მოსმენის მსმენელებისეული გამოცდილება – საერთო პირდაპირი ემოციური და სულიერი გამოცდილების ორმხრივი აღიარების ფენომენი – შესაძლოა, განვიხილოთ, როგორც მეველვის ერთ *სემასთან/სამასთან* დაახლოებული, რაც, ასევე, ხასიათდება, როგორც თვით მედიტაცია (Vlaeva, 2006: 421; Burckhardt Qureshi, 2006: 1). ეს შეიძლება კიდევ უფრო მეტად შევადაროთ ინდური მუსიკის კონტექსტში აღწერილ აღქმას: მუსიკა ფასდება, როგორც *მდგომარეობა*, რომელიც მიიღწევა უკეთესი შესრულებით, და, ამგვარად, მსმენელები „ჩართულნი არიან მიმდინარე სამარადისო ტენდენციის მქონე რაგ-ნგის მდგომარეობაში“ (Clayton, 2000: 26).

კავალის აღდგენა სერბეთში ადასტურებს იგორ მაციევსკის თეორიას, რომლის თანახმად, შრომის ტრადიციული მუსიკის ფორმები წარმოადგენენ შეზღუდულ პირობებში არსებობისათვის ბრძოლის საშუალებას (Maciewsky, 2007). ამას გარდა, სერბეთში, კავალისა და ბიზანტიური გალობის მიმართ მიდრეკილების გამო, არაქრისტიანული მუსიკალური კულტურების ელემენტები, როგორც „აღმოსავლური“ მუსიკის ნაწილი, აღქმული იყო, აგრეთვე, როგორც „საკუთარი“, რათა მიღწეული ყოფილიყო საკუთარი იდენტობის სისრულე უფრო ფართო კულტურულ არეალში. საინტერესოა, რომ მაკედონიამ კვლავ ითამაშა შუამავლის როლი ბალკანეთში კულტურული ტენდენციების თაობიდან თაობაზე გადაცემაში (Valchinkova-Chendlova, 2000: 76).

სერბეთში კავალიზე დაკვრის აღქმის შესახებ არსებული მონაცემები, რამდენადაც ცნობილია, არის ჯერ-ჯერობით ერთადერთი ინფორმაცია, რომელიც ჩასაბერი ინსტრუმენტის ჟღერადობასა და მნიშვნელობას აკავშირებს მართლმადიდებლური ქრისტიანობის დოქტრინებთან და ხელოვნებასთან. ზოგადად, ხმელთაშუა ზღვის მუსიკალურ კულტურა(ებ)ში მათ შემოაქვთ ახალი ხედვა, რომელიც ისწრაფვის ამ კულტურების მიმართ დამოკიდებულების გადასინჯვისკენ, ფარდას ხდის „მუსიკის მიმართ ისლამური დამოკიდებულებიდან გამომდინარე პრობლემებს“ (Bohlman, 2002: 56). ეს მონაცემები ასევე მისაღებია ხმელთაშუაზღვისპირეთში ბიზანტიური კულტურული სფეროს დღევანდელი გაგებისთვის (Koçi, 2006: 245-246) და ახალ შედარებით მიდგომებზე მიუთითებენ. მეორე მხრივ, ფაქტია, რომ ის მუსიკალური სტილი, რომელსაც ეს სტატია ეხება, გვხვდება შორეული აღმოსავლეთის ბევრ მუსიკალურ ტრადიციაში, არა მარტო უყამიშო *ფლეიტაზე*, არამედ სხვადასხვა სახის ინსტრუმენტებშიც; კავკასიაში ასეთ მელიოდიებს ასრულებენ *დუდუკზე* (სომხები, ქართველები), *კავალიზე* (ლაზები), *აჭარპანზე* (აფხაზები)⁵ და სხვა, ისევე, როგორც ბალკანეთში – *კავალიზე* (ალბანელები და თურქები) და *ფლოგერაზე* (ბერძნები და არომანიელები).

ასევე, ძალიან საინტერესოა, რომ მართლმადიდებელ ქრისტიანებს შორის *კავალის* დაკვრამ შესაძლოა გამოიწვიოს კამათი მართლმადიდებელი ქრისტიანობის, სუფიზმისა და ინდუიზმის მისტიკურ ტრადიციებს შორის არსებულ ორმხრივ კავშირებზე; მათ პრაქტიკაში ვპოულობთ მსგავს ელემენტებსა და აღქმის ერთნაირ ტიპებს. სამივე რელიგიურ სისტემაში ღმერთთან ერთიანობის მიღწევა მორწმუნეთა უმაღლესი მიზანია. მიჩნეულია, რომ ეს ერთიანობა მიიღწევა მორწმუნის „სრულყოფილებით, რომელიც კონკრეტული რეგიონის აზროვნების სტრუქტურისგან განუყოფელია, რომლის რეალიზება შესაძლებელია ადამიანის შინაგან, სულიერ დონეზე“ (Keller, 1987: 11).

უფრო ფართო გაგებით, უყამიშო ფლექტების დამკვრელთა გუნდის მიერ ბგერის აღქმა და მათზე ინსტრუმენტების ზემოქმედება აშკარად უკავშირდება ძალიან ძველ, დასაბამიერ იმპულსებს, რომლებიც ქრონოლოგიურად წინ უსწრებდა სხვადასხვა რელიგიების ინტერპრეტაციებს. სხვა მკვლევარებიც აღნიშნავენ, რომ ამგვარი ინსტრუმენტები „არქეტიპულია“ და, ამდენად, შესაძლოა, შექმნას „ტრანსცენდენტული განზომილება“ (During, 1992: 278; Basten, 2003: 12). აუცილებლად უნდა აღინიშნოს, რომ ბელგრადში ამ პრაქტიკის მატარებლები დღემდე ინარჩუნებენ ორიგინალურ იმპულსსა და მოტივაციას, აღიარებენ რა ასეთი მიდგომის დიდ მნიშვნელობას მათი პირადი და რელიგიური იდენტობის ჰარმონიის მიღწევაში. მათთვის ეს ჰარმონია დაირღვევა, თუ გადადგამენ „ნაბიჯს“ ტრადიციულიდან პოპულარული მუსიკის შესრულებისკენ (შეადარეთ: Bohlman, 2002: 21). იმ ბელგრადელი მუსიკოსების მოსაზრებები, რომლებიც ამ ტიპის ინსტრუმენტებს ნაწილობრივ ბიზანტიური სამგალობლო ტრადიციის საშუალებით გაეცნენ, ამდიდრებს ცოდნას ასეთი ინსტრუმენტების დაკვრის ხასიათზე და საშუალებას გვაძლევს ვაწარმოოთ შედარებითი კვლევა.

შენიშვნები

¹ ეს ნაშრომი შეიქმნა სერბეთის განათლების, მეცნიერებისა და ტექნოლოგიური განვითარების სამინისტროს მიერ დაფინანსებული პროექტის „სერბული მუსიკალური იდენტობები ადგილობრივ და გლობალურ ჩარჩოებში: ტრადიციები, ცვლილებები, გამოწვევები“ (№ 177004) შედეგად. ავტორი გულითად მადლობას უხდის გორან არსიჩსა და დარიო მარუშიჩს ნაშრომის მომზადებაში გაწეული კონსულტაციებისთვის.

² რაც შეეხება ამ საკრავის სახელწოდებას, ბელგრადელი არაბისტი, ბატონი ივან კოსტიჩი ამბობს: „ზმნის ცპ [ფუჟე: სიტყვა ც პ [ქუილ]] რომელიც ნიშნავს თქმას, მოყილას, თხრობას, მომდინარეობს სიტყვიდან ცპ (წარმოითქმის *კავალ*) მამრობითი სქესის მრავლობითი რიცხვი ან ნიშნავს ხალხურ მომღერალს (ან *პოეტს*), დეკლამატორს“. დიდი მადლობა ბატონ კოსტიჩის ამ ინფორმაციისთვის; ის გვიჩვენებს, რომ ინსტრუმენტ *კავალის* სახელის წარმოშობა პრაქტიკულად იგივეა, რაც პაკისტანური სუფიური მუსიკალური ჟანრის სახელწოდება *კავალი* (www.sjsu.edu/people/shantanu.phukan/courses/157/s1/Ernst%20-%20Sufi%20Music%20and%20Dance%20.pdf გვ. 186).

³ სუფიზმის განშტოება.

⁴ უნდა აღინიშნოს, რომ სერბეთში ამ პრაქტიკის შემსრულებლები საუბრობდნენ *კავალი*ზე დაკვრის

მათეულ აღქმაზე, სუფიურ პრაქტიკაში *ნეის* სრული არცოდნის პირობებში. მაგრამ სერბეთში რამდენიმე გამოცემა მიეძღვნა სუფიური დოქტრინის გაგებას; მაგალითად, ზაზრათ ინაიათ ხანის 2004 წელს გამოცემული წიგნის თარგმანი (Inayat Khan, 2004).

⁵ სხვადასხვა კავკასიურ ტრადიციაში ჩასაბერ საკრავებზე შესასრულებელ ამგვარ მელოდებზე ინფორმაციის მოწოდებისათვის დიდი მადლობას ეუხდით ქართველ კოლეგებს, ნინო მახარაძესა და ქეთევან ბაიაშვილს.

აუდიომავალითები

აუდიომავალითი 1. *ქერუბიმი*, საგალობელი, ბიზანტიური რვახმის 1 კილო (ფრაგმენტი): ქალთა გუნდი *წმ. იოანე დამასკელი*. ჩაწერილია ღვთისმსახურების დროს ბელგრადის წმ. ალექსანდრე ნეველის ტაძარში 1994 წლის 21 სექტემბერს.

აუდიომავალითი 2. პრედრაგ სტოიკოვიჩი და ვლადიმირ სივიჩი, *ეზვია* ორი კავალისთვის. ჩაწერილია ანსამბლ *ისკონის* კონცერტზე. ეთნოგრაფიული მუზეუმი, ბელგრადი (1998 წლის 5 დეკემბერი, ჩამწერი ზოგან იერკოვიჩი).

თარგმნა თამარ ჩხეიძემ

JELENA JOVANOVIĆ
(SERBIA)

**REKINDLED *KAVAL* IN SERBIA IN 1990s AND
KAVAL AND *NEY* IN SUFI TRADITIONS IN THE MIDDLE EAST:
THE ASPECTS OF MUSIC AND MEANINGS¹**

In this paper, the emphasis is placed on the parallel in the understanding and perception of playing of long ductless half-transverse flutes in Orthodox Christians and Sufis. The paper was based on observing and studying of living musical practice of the *kaval* in Belgrade, Serbia, in a specific context enabling specific perception of playing it. Speaking of Serbia, it is about the area of the central Balkans, where there is a plentitude of indigenous traditions which have been preserved till the present date and where different influences have been crossing over. Here also the cultural identities of the Mediterranean, of the East, and of the Central Europe have been negotiated over a long period of time.

There is extensive ethnomusicological literature on the mutually related instruments *kaval* and *ney*. Both instruments belong to the group of long ductless flutes, widespread in the area of North Africa, south-west and central Asia as well as Asia Minor, and south-east Europe (Basten, 2003: 4). The *ney* or *nay* is encountered as two types of the instrument, Persian and Turkish, it occurs in the territory almost identical to the area of the Islamic culture, and is more specific for the urban settings (Basten, 2003: 4). By today, not only *ney* music, but Sufi music in general, due to its perception in terms of aesthetic value, found its place within the discourse of *World Music* and popular music genres (Bohlman, 2002: 56; Peterson, 2008). At the territory of the Balkans and in Turkey, the *kaval*² is primarily associated with rural, cattle-breeding music tradition. The broad geographic area of occurrence and plentitude of varieties of these instruments point to the assumption that their ancient origin lies in the old cultures rose on these territories (Basten, 2003: 3-6).

On the other hand, the existing data on the *kaval* in the territory of former Yugoslavia does not provide a full answer to the issue of its occurrence in traditions of different ethnic groups in the country. Namely, it is well-known that it occurs in Macedonia and Serbia, that it is played by Macedonians and Albanians, but it is almost unknown that this instrument is also a part of Serb music tradition, in the territory of Kosovo. Research aimed at that direction has been initiated only as of recently, and this paper is one of its results (Zakić, 2012). This text was immediately caused by a phenomenon that the interest in playing the *kaval* in Belgrade was brought to light in the context of active work on restoration of Orthodox, Byzantine church art (Jovanović, 2012). It happened during the period of severe political, economic, and ethical crisis in the country, which, as in similar cases world-wide, initiated questioning of the identities embraced till that moment and the need to establish new ones (Todorova, 2006: 15, 128). The phenomenon this is about initiates discussions on establishment of new borders of identity; they surpass the state, national, or ethnic, even confessional borders, as this paper tends to show. The interpretations of the protagonists of this phenomenon, I obtained as a participant-observer (Cooley and Barz, 2008: 20), gaining personal experience in encountering members of the community, and through interviews and relying on Martin Clayton's precepts on the importance of the mean-

ings of music as “perceived” by listeners themselves (Clayton, 2001: 5). Thus, it has been pointed to new aspects in the research of long ductless flute playing, because they open an interesting topic of its understanding in the context of Orthodox religion, especially if compared to playing instruments of the same kind, *ney*, in Sufis. In their narratives of their personal inclination to instruments of the kind, members of different religious groups state similar formulations of perception of their music, sound and ethos. This makes Macedonian *kaval* playing one of the most intriguing and most inspiring indicators of the connection between music cultures of the east and central Balkans and south-west Asia.

Circumstances Causing *Kaval* Rekindling in Serbia

The factors influencing the bringing to life of *kaval* playing in Serbia are as follows: restoration of Byzantine church art, especially chanting; search for personal, national, religious, and cultural identity of a group of individuals, highly educated artists; and availability of recordings of Macedonian *kaval* players. The initiative to make the *kaval* topical was born among the members of Belgrade congregation of artists and chanters “St John of Damascus”, whose leading idea was to restore Orthodox Byzantine art: icon painting, fresco painting, and church chanting. Since 1993, there are two choirs within the congregation; the male and female chanters, who learned to chant after the Byzantine model, after the contemporary neumatic notation, taking active part in chanting during church services (audio ex. 1). Besides affiliation to Serbian Orthodox Church, the identity of promoters of Byzantine chanting also implied affiliation to a broader transnational community of Orthodox peoples through the ecumenical identity (Jovanović, 2012).

The *kaval* was brought to life in Belgrade thanks to “interactions of specific individuals” (Stock, 2001: 5) who, same as the other citizens of the country, had been undergoing the difficult time of crisis, and, seeking for the way to express their own identity and creativity, had to make decisions in terms of both personal and music choice. The fresco-painters and members of the choir listened to the audio recordings of the best *kaval* players from Macedonia and in 1994 started building the *kaval* themselves and playing it. In this, as well as in their repertoire, they enthusiastically followed their Macedonian models, as knowledge on the *kaval* in Serb tradition was unavailable to them at the time. Their favourite melodies were improvisations in free rhythm – *ezgije*, where the sound and nature of the *kaval* could be fully exercised (audio ex. 2). The awareness on the religious, cultural, ethnic and regional closeness of the peoples of Serbia and Macedonia, along with Byzantine chanting, was of crucial importance, to confirm affiliation to common religion and unique cultural surroundings.

Kaval playing in Belgrade of the time I observe, as musicologist Biljana Milanović wrote, as “the medium not only reflecting and encoding meanings related to identities, but also participating in the creation thereof” (Milanović, 2007: 125). The Belgrade *kaval* players in the 1990s performed only privately and on occasions which could be called public; in the close vicinity of some Belgrade churches, after services in which the choir would perform. Besides church and folk singing, this spontaneous playing had the role of an important emotional and cohesive element among the members of the group, where their personal identities interacted. We can say that the sound of the *kaval* in this context represented a point of emotional encounter, opening the sphere of contemplation in the situation after the religious service as a specific extension of the liturgical experience of the community. This collective emotional experience consisting of a multitude of individual experiences might be compared to the experience of group listening of *rāg* play, in which the listeners can be observed as

“bounded entities” (Clayton, 2001: 3, 6). The aim was to reach internal tranquility in the conditions of close war destruction and general crisis and it was of exceptional importance for the members of the community.

Musical-Textural and Structural Elements Linking Byzantine Chanting and Macedonian *Kaval* Playing

As a rule, *ney* playing in Sufi tradition is monodic; if several players are involved, they play either in unison or in heterophony (Baines, 1991: 234). On the other hand, Macedonian *kaval* playing and Byzantine chanting are similar in several important aspects. Interestingly, it was the members of the choir who were attracted to the Macedonian *kaval* and who became permanently attached to it just because of the structural elements of Macedonian music which indicate to a large level of similarity with Byzantine chanting. These are as follows:

Texture: Both in Byzantine chant and in Macedonian *kaval* tradition, the texture is two-part, with the main melody and the drone.

Though the drone / ison / isokratima is widely present in autochthonous folklore traditions of the Balkans, and of South Slavs as well (Traerup, 1981; Vukičević-Zakić, 1994/1995), it could be said it is not a part of common Slavic heritage (Pashina, 2009) and its presence in Macedonian *kaval* play and in Byzantine chant should rather be brought into connection with Eastern music traditions. Here according to Rudolf Brandl, it is understood as the constructional, arrhythmic, changeable bourdon (Brandl, 1976: 10). In Byzantine chanting it was interpreted by Orthodox theologians as the “mystic depth of inexpressibility” (Lazić, 1984: 240); beside this description, we shall also mention the view of theoreticians in Indian tradition: it has been described as the “timeless absolute” (Brandl, 1976: 2), or a device which, from the starting point of tuning before the play, has been “thoroughly fixed in the listener’s mind”, who senses that “the melody is already present in the drone” (Clayton, 2000: 1-2).

Non-tempered intervals: By changing the intensity of air emission, the *kaval* may generate tones of different pitches with the same finger position. This provides a wide range of non-tempered intervals, specific to Byzantine chanting, but also scales in traditions of Balkan and numerous eastern ethnicities.

Scales: The practice of Belgrade players, which implies experience in terms of listening, chanting and playing, confirmed that the scales Macedonian *ezgijas* were founded on are fully compatible to the modal system of standardized scales of the Byzantine chanting tradition: diatonic, chromatic, and enharmonic.

Melody and form: The composing principle based on melodic and scale principles bearing a certain ethos, occurs at the territory ranging from the Balkans to India. This is the so-called “maqam-principle” (Szabolsci, 1959), principle of form building, inseparable from melody formulas and scale systems (Powers, Widdes, 2001: 830). In Byzantine tradition, the pattern / mode is called *echos* (ἦχος), in the Middle East it is called *maqam/meqam*, in India it is called *raga*. Though we still do not have the proof for it in the concrete results of any comparative analysis, there are grounds for the assumption, that the principle of modal scales with more or less variable tones is present both in Byzantine chanting and in playing of the Macedonian *kaval ezgijas*. Here are also obvious similarities between the principles of melody construction in Macedonian *ezgija* and in Indian *rag*: melodic development relies on the main tones in the scale, including the principal tone, the fourth and the fifth

(Clayton, 2000: 25), which is in *ezgija* often supported by changing of the drone.

It is well-known that, apart from the two-part bourdon structure, all the aforementioned elements also occur in the music produced using the *ney* in the practices of Sufis in the Middle East.

Meanings

Liturgical music of the Orthodox and Moslems originates from ancient times and its sources may be found in the cosmological teachings of the old East, which were important for development of several cultures of the Orient, including the eastern Orthodox singing (Petrović, 1982: 3-5). Certain papers point to six millennia of history of culture in the Middle East, crossroads of various influences through history and mutual contacts of the cultures of Greece, Iran, Caucasus, India, even North Africa and the Balkans, with foundations in cultures of old civilizations (Czekanowska, 1981: 159-161, 214-5, 218, 415). The teachings of Islamic philosophers and Orthodox theologians are in agreement that music is a powerful means of expression and the confession itself. In Islam, “the selection of melody, lyrics, and instruments to suit the needs and the occasion was a matter of serious studying, depending on whether the occasion related to joy, sadness, illness, etc.” (Hamidullah, 1982: 200; Reinhard, 1969: 64-67, 71-2). On the other hand, the Orthodox are strictly of the opinion that the Holy tradition also reflects through church art, i.e. the icon and singing, which is why certain structural and tonal properties of Orthodox singing must reflect a higher meaning, a message from the holy fathers. The *Octoechos* modes understands ancient *Ethos-doctrine* (Petrović, 2004: 211) which is of great importance for individual efforts of the believers for directing in self-improvement.

Although neither official Christian nor Moslem tradition allow for use of instruments in liturgical service, in the cases of *ney* and *kaval*, there are reasons for studying of these instruments in the context of religious life of their players.

The topic of the importance of *ney* playing in Suphis is relatively familiar in ethnomusicology. Philosophers and artists of Mevlevi³ order provide detailed interpretations of the connection between spiritual life and personal development with sound, i.e. the art of music, which, among other things, includes playing the pipe (Ševalije, 1981: 187, 188). Persian philosopher, theologian, lawyer, mystic and poet Mawlana Jalaluddin Rumi depicts in his poetry the basic meanings ascribed to the *ney* in Sufi tradition: sadness due to separation from the source (“non-changeable essence”) (Basten, 2003: 6), aspiration to purification for the purpose of fulfillment with the Spirit of God and joy due to the hope that the strength of one’s search will result in becoming one with the Creator (Rumi, 2007: 86).

I am speaking about the meaning of *kaval* playing in Serbia in the context of religious understanding and perceptions solely based on direct experiences of the small number of champions of the rekindling of the instrument and their narratives. They are also devoted to religious art and are its proficient connoisseurs, icon painters and fresco painters. Here I will provide a review of their understanding and perceptions, expressed in their narratives, so that they can be compared to the Sufi ones, as testimonies on the place of the instrument of this type in the life of the religious of the two confessions.

For the protagonists of rekindling of *kaval*-playing in Serbia, Orthodox Christians, liturgical chanting, icon painting, fresco painting and *kaval* playing are all the manners to express the fullness of creation, gratitude, and attempt to reflect the image of God⁴. They partially agree with the Sufis in terms of perception of its sound: they describe it as “invoking” (Serb.: “*призивни*”), “congregational,

conciliar, calming, and relaxing” (“саборан, сабиран, смирујући и опуштајући”); it brings one to the state similar to the one “when attending liturgy” (“битисања на литургији”), it constitutes “certain praying atmosphere in any manner” (“део неке молитвене атмосфере на било који начин”; underlined by J. J.). For them, *kaval* playing provides an “image of the Heaven” (“прслику Раја”) and enables the “encounter of the beings in love in Christ” (“сусрет бића и љубави у Христу”). Playing the *kaval* claims for “purification from passions / negative emotions” (“очишћеност од страсти / негативних осећања”). In Serbia, *kaval* is sometimes denoted as the instrument which has the ability to *speak*, which has a direct parallel in the perception of the *ney* among Sufis, but also with the perception of the sound of ductless flutes in ancient peoples. Individual Orthodox Serbs interpret this saying that “when this instrument starts speaking, it says “Thanks to Thee, O Lord” and “Praise be unto Thee, O Lord” (“тај инструмент, кад проговори, каже “Хвала Ти, Боже” и “Хвалим Те, Боже”).

One more intriguing question arises from some of the narratives of Belgrade *kaval* players. Among the players who are, at the same time, icon-painters and fresco-painters, a position occurs that *kaval* playing must not be deliberate, haphazard, but subjected to rules, same as the icon; that *kaval* playing should not be illustrative, but rather iconic, so that it could “contain in itself” (“садржи у себи”) a thought or an idea. This is why means of expression should be “simple so that it is possible to express something inexpressible yet of essential importance” (“једноставна да би се постигло нешто што је неизрециво, а суштинско”). This opens up a large topic of the semiotic of *kaval* playing, as (following Uspenski’s writings) a sign with independent, autonomous meaning, as well as a text – set of signs (Uspenski, 1979: 252-253). This reaches into the so far non-researched area of decoding the specific language of music practices in the playing of Orthodox Christians and Sufis. Specific place in this subject provides the phenomenon of drone and its significance as a textural element that provides specific features to the musical structure.

Conclusion

Important feature of *kaval* ethos in the context described obviously is complementary to the characteristic of Mevlevi music. It might be said that the role of *kaval* sound in these circumstances provided a role of *communion*, rather than *communication* within the group of players and listeners – just as described by During for the effect of *ney* playing among Mevlevi (www.crem-cnrs.fr/membres/j_during_1992_what_is_sufi_music.pdf P. 278). The other important features of both Macedonian *ezgijas* on *kaval* and Mevlevi melodies on *ney* have also been detected, according to During’s observations; these characteristics are: slow tempo, complex, long and varied rhythms, closed repertoire, traditional instruments, mental pray (by the participants), discretion, moderated expression, calm, meditation and (above already mentioned) communion (www.crem-cnrs.fr/membres/j_during_1992_what_is_sufi_music.pdf P. 279). Furthermore, the listeners’ experience in musical event of *kaval* play in Orthodox Christian context – the phenomenon of mutual recognizing in common direct emotional and spiritual experience – might be regarded as close to one during Mevlevi *sema* / *sama*’, which also has been characterized as meditation itself (Vlaeva, 2006: 421; Qureshi, 2006: 1). This could be further compared with the perception described in the context of Indian music: the music’s value considered as the *state*, achieved through better performances, and thus the listeners “being absorbed in an ongoing state of *rāg*-ness – one which tends towards *timeless*” (Clayton, 2000: 26).

Rekindling of the *kaval* in Serbia is important as a confirmation of Ihor Maciewsky's thesis on importance of traditional music forms as a way of struggle for existence under restrained living conditions (Maciewsky, 2007). Also, in Serbia, thanks to the inclination towards the *kaval* and Byzantine chanting, elements of non-Christian music cultures, as parts of broadly perceived "eastern" music, were also perceived as "own", in the attempt to reach fullness of own identity in a broader cultural area. Interestingly, here Macedonia once again played the role of an intermediary in the transfer of cultural trends in the Balkans (Valchinova-Chendlova, 2000: 76).

The given data about the perception of the *kaval* play in Serbia are, as far as it is known, the only ones noted among the Orthodox Christians so far, connecting the wind instrument sound and meanings with the ethos of the Orthodox doctrines and arts. They introduce a new insight in East Mediterranean musical culture(s) in general, striving for the revision of the attitude that this cultural basin generally opens the "questions arising from Islamic attitudes towards music" (Bohlman, 2002: 56). These data are also welcome for the reflections about nowadays recognizable Byzantine cultural sphere in the Mediterranean (Koço, 2006: 245-6) and they indicate to the possibilities of new comparative approaches. On the other hand, the fact is that the musical style this text is about is found in many musical traditions of Middle East, not only on ductless flutes, but also on instruments of different kinds; only among Caucasian peoples, there are melodies of this kind played on *duduk* (Armenians, Georgians), *kavali* (Lazetians), *acharpan* (Abkhazians)⁵ and other, as well as in the Balkans – *kaval* (Albanians and Turks) and *floghera* (Greeks and Aromanians).

It is also extremely interesting that the described reception of *kaval* play among Orthodox Christians could provoke a discussion about the mutual relationships between mystic experiences in Orthodox Christianity, Sufism and Hindu religion, in whose musical practices we find similar elements and similar types of perception. In all three religious systems, achieving the unity with God has been considered to be the highest goal of the faithful. This unity is supposed to be realized in his/her own "coming to perfection, which is inseparably tied to the thoughtful structure as a characteristic for certain religion, which can be realized on the level of inner, spiritual dimension of the human being" (Keller, 1987: 11).

On a broader level, the perception of sound and impact of instruments in the group of long ductless flutes have on players and listeners alike, should apparently be connected to very old, primordial impulses which must have chronologically preceded interpretations within individual religions which followed. Other researchers have also noted that this kind of instruments are "archetypal" and thus might evoke a "transcendental dimension" (During, 1992: 278; Basten, 2003: 12). It is important to note that the bearers of this practice in Belgrade kept faithful to original impulse and motivation up to nowadays, realizing the importance of such approach for achieving harmony between their personal and religious identities. For them, this harmony would be permanently disturbed if they would make an additional "step" in their way of playing from traditional towards popular music (compare: Bohlman, 2002: 21). Statements of Belgrade players who became familiar with instruments of the type partly thanks to the patterns within the system of Byzantine chanting tradition vastly enrich the knowledge on the ethos of such instruments play and provide the opportunity for further comparative research.

Notes

¹ This paper is the result of the work on the project *Serbian musical identities within local and global frameworks: traditions, changes, challenges* (no. 177004), financed by Serbian Ministry of education, science and technological development. The author expresses cordial gratitude to Goran Arsić and Dario Marušić for the consultations in the course of preparations of this paper.

² About the name of this instrument, Mr. Ivan Kostić, Arabist from Belgrade, said: “From the verb لاق (root: word لوق [qw`l]) which means *to say, to tell, to narrate* comes from the word لاقو (pronounced literally *kaval!*) with regular male plural لاقو, which means *folk singer (or poet), reciter*”. Many thanks to Mr. Kostić for this information; it shows that the origin of the name for the instrument *kaval* is practically the same as of the name of Pakistan Sufi musical genre *qawwali* (www.sjsu.edu/people/shantanu.phukan/courses/157/s1/Ernst%20-%20Sufi%20Music%20and%20Dance%20.pdf P. 186).

³ The Mevlevi Order is a traditional Islamic Sufi Way.

⁴ It is important to emphasize that the protagonists of this practice in Serbia stated their perception of *kaval* playing fully ignorant of the meanings ascribed to the *ney* in Sufi practices. Nevertheless, there are few editions in Serbia that contribute to understanding Sufi doctrines; for example, translation of Khazrat Inayat Khan's book published in 2004 (Inayat Khan, 2004).

⁵ For the information about wind instruments connected to melodies of this kind in different Caucasus traditions I cordially thank to my Georgian colleagues Nino Makharadze and Ketevan Baiashvili.

References

Baines, Anthony. (1991). *Woodwind Instruments and Their History*. New York: Dover Publications Inc.

Basten, Andrea Elena. (2003). “*Otvoreno cilindrično telo kao aerofoni instrument iz roda labijalnih svirala*” (“Open Cylindrical Body as the Wind Instrument from the Group of Labial Pipes”), student essay. Belgrade: Faculty of Music, Department for Ethnomusicology. (handwriting, in Serbian)

Bohlman, Philip. (2002). *World Music. A Very Short Introduction*. Oxford University Press.

Brandl, Rudolf. (1976). *Über das phänomen Bordun: Versuch einr Beschreibung von Funktion und Systematik*, Studien zur Musik Südosteuropas (Beiträge zur Ethnomusikologie 4). P. 90-123. Hamburg (translation in Serbian / Croatian for internal use at the Music Academy in Sarajevo).

Burckhardt Qureshi, Regula. (2006). *Sufi Music of India and Pakistan. Sound, Context, and Meaning in Qawwali*. Oxford University Press.

Clayton, Martin. (2000). *Time in Indian Music. Rhythm, Metre, and Form in North Indian Rāg Performance*. Oxford University Press.

Clayton, Martin. (2001). "Introduction: Towards a Theory of Musical Meaning (in India and Elsewhere)". In: *British Journal of Ethnomusicology*, 10 (1):1-17.

Cooley, Timothy J., Barz, Gregory. (2008). "Casting Shadows: Fieldwork Is Dead! Long Live Fieldwork! Introduction". In: *Shadows In The Field, New Perspectives For Fieldwork In Ethnomusicology*. Oxford University Press.

Czekanowska, Anna. (1981). *Kultury muzyczne Azji (Music Cultures of Asia)*. Warszawa – Krakow: Instytut muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Polskie izdawnictwo muzyczne. (in Polish)

During, Jean. (1992). "What is Sufi Music?". In: *The Legacy of Medieval Persian Sufism*. P. 277-287. London www.crem-cnrs.fr/membres/j_during_1992_what_is_sufi_music.pdf

Gojković, Andrijana. (1994). *Muzički instrumenti. Mitovi i legende, simbolika i funkcija (Musical Instruments. Myths and Legends, Symbolic and Functions)*. Belgrade. (in Serbian)

Hamidullah, Muhammed. (1982). *Uvod u islam (Introduction into Islam)*. Sarajevo. (in Serbo-Croatian)

Hercman, Jevgenij. (2004). *Vizantijska nauka o muzici (Byzantine Science on Music)*. Belgrade: Clio. (Serbian translation)

Inayat Khan, Hazrat. (2004). *Tajna zvuka i sklad života (Secret of Sound and Harmony of Life)*. Belgrade – Vranje: Pešić i sinovi, Ved. (Serbian translation)

Jovanović, Jelena. (2012) "Identities Expressed Through Practice of Kaval Playing and Building in Serbia in 1990s". In: *Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives*. Academic Conferences, Volume CXLII, Department of Fine Arts and Music, Book 8, P. 183–202. Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts, Institute of Musicology SASA.

Keller, Carl A., [1978] (1987). "Mistička književnost" ("Mystic Literature"). In: *Mysticism and Philosophical Analysis*, Katz Steven T. (ed.), Kulture Istoka, IV (13), 4-11. London.

Koço, Eno. (2006). "Reflexions of Albanian Urban Lyric Song". In: *Urban music in the Balkans: drop-out ethnic identities or a historical case of tolerance and global thinking*. P. 238-259. Tirana: Documentation and Communication Center for Regional Music, ASMUS.

Lazić, Milorad. (1984). "Etos vizantijskog crkvenog pojanja" ("Ethos of Byzantine Church Chant"). In: *Teološki pogledi* 3-4:237-243. (in Serbian)

Maciewsky, Ihor. (2007). "Instrumental'naja muzyka i etnoistoricheskaja identifikacija: samosoznanie i tradicija" ("Instrumental music and ethno-historical identification: self-knowledge and tradition"). In: *Musicology*, 7: 157-184. (in Russian)

Milanović, Biljana. (2007). "Kolektivni identiteti i muzika" ("Collective Identities and Music"). In: *Musicology*, 7: 119-134. (in Serbian)

Pashina, Olga. (2009). "Diaphony with bourdon in music folklore of the Eastern Slavs in comparison with the Southern Slavs". In: *Macedonian Folklore XXXV* (67). Skopje: Institute of Folklore "Marko Cepenkov".

Peterson, Jennifer. (2008). *Sampling Folklore: the 're-popularization' of Sufi inshad in Egyptian dance music*. Arab Media & Society, The American University of Cairo, Center for Electronic Journalism; The Middle East Centre, St. Anthony's College, University of Oxford.

Petrović, Danica. (1982). "Osmoglasnik u muzičkoj tradiciji Južnih Slovena" ("Ochtoechos in the Musical Tradition of Southern Slavs"). In: *Special editions*, vol. 16/1. Belgrade: Institute of Musicology SASA. (In Serbian)

Petrović, Danica. (2004). "The Selection of Tones in the Services for the Twelve Great Feasts". In: *Eastern Christian Studies*, 4: Paleobyzantine Notations III. Leuven: Uitgeverij Peeters

Reinhard, Kurt et Ursula. (1969). *Turquie, Les Traditions Musicales IV*. Berlin: Institut international d'études comparatives de la musique, Buchet/Chastel.

Rumi, Mevlana Jallaluddin. (2007). *Jedino Sve (pesme) (The Only All (poetry))*. Belgrade: Lek San Dar. (in Serbian)

Stock, Jonathan P. J. (2001). "Toward an Ethnomusicology of the Individual, or Biographical Writing in Ethnomusicology", In: *The World of Music* 43 (1): 5-19.

Szabolcsi, Bence. (1959). *Bausteine zu einer Geschichte der Melodie*. Budapest: Corvina.

Ševalije, Žan. (1981). "Muzika i igra u sufizmu" ("Music and Dance in Sufism"). In: *Sufizam*. Belgrade: Biblioteka Zodijak. (Serbian translation)

Traerup, Birthe. (1981). *Mazedonische Bordungesänge*. Der Bordun in der europäischen Volksmusik, Bericht über das 2. Seminar für europäische Musikethnologie, St. Pölten 1973. Wien: Verlag A. Schnedl.

Todorova, Marija [1997] (2006). *Imaginarni Balkan (Imagining the Balkans)*. Beograd: Biblioteka XX vek. (Serbian translation)

Uspenski, B. A. (1979). *Poetika kompozicije. Semiotika ikone (Poetics of the Composition. Semiotics of Icon)*.

Beograd: Nolit. (Serbian translation)

Valchinova-Chendlova, Elisaveta. (2000). *Gradska tradiconna instrumentalna praktika i orkestromata kultura v Balgariya (sredata na XIX – kraya na XX vek) (Urban Instrumental Practice and Orchestral Culture in Bulgaria (middle 19th – fall of 20th centuries)*. Sofiya: Reklamno-izdatelska k'shta "Poni". (in Bulgarian)

Vlaeva, Ivanka. (2006). "The Music of Mevlevi – Contemporary Life of the Tradition". In: *Urban Music in the Balkans: Drop-Out Ethnic Identities or a Historical Case of Tolerance and Global Thinking*. P. 419-430. Tirana: Documentation and Communication Center for Regional Music, ASMUS.

Vukičević-Zakić, Mirjana. (1994/1995). "Bourdon in the Music Tradition of Zaplanje". In: *New Sound* 4–5:11–26.

Zakić, Mirjana. (2012). "Intercultural Communication and Multicultural Context: the Place of Kaval in the Musical Practice of Serbia". In: Paper presented at the Conference of ICTM Study Group for South-East Europe, Berovo, april 2012 (In print).

Audio Examples

Audio example 1. Female choir "St. John of Damascus", *Cherub Hymn* (fragment), First mode of Byzantine *octo-echos*. Recording from the liturgy in church St. Alexander Nevskii, Belgrade (21 September 1994).

Audio example 2. Predrag Stojković and Vladimir Simić, *Ezgija* on two *kavals*. Recorded on the concert of the ensemble *Iskon*, Ethnographic Museum, Belgrade (5 December 1998, rec. by Zoran Jerković).

**პერტიკალის ფორმირება ვოლგა-კამის რეგიონის
მონათესავე ხალხების (ქრისტიანი თათრები, მარიელები,
ჩუვაშები) კოლექტიური სიმღერის ფაქტურაში**

ჩემი მოხსენება მიზნად ისახავს, გაგაცნოთ ვოლგა-კამის ეთნიკური რეგიონის სასიმღერო მასალა მსოფლიოს მრავალფეროვანი პოლიფონიური სიმღერის კონტექსტში. ზოგიერთი თვალსაზრისი უკვე გამოვხატე მთელ რიგ, მათ შორის, საქართველოში დაბეჭდილ მოხსენებებში. მოხსენების თემა წარმოდგენილია, როგორც პრობლემის დასმის მცდელობა, რადგან ამ კუთხით ვოლგის რეგიონის პოლიფონიური სიმღერა არასოდეს შესწავლილა.

ვოლგა-კამის რეგიონი მდებარეობს რუსეთის ევროპული ნაწილის ცენტრში ორი დიდი მდინარის – ვოლგისა და კამის აუზში. ის ასევე ცნობილია, როგორც „ვოლგისა და იმიერ-ურალის რეგიონი“, ვინაიდან აღმოსავლეთით მას ურალის მთები ეკვრის (სურ. 1).

როგორც ფინელების, უგორელების, თურქების და ინდო-ირანული და ინდო-ევროპელი ხალხების ხანგრძლივი ისტორიულ-კულტურული ურთიერთობის ზონა, ეს არის რუსეთის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო მრავალეთნიკური რეგიონი. დეტალებში ჩაღრმავების გარეშე უნდა აღინიშნოს, რომ ვოლგა-კამის რეგიონის თანამედროვე ფინო-უგორელებისა და თურქების ჩამოყალიბება მოხდა რთულ მრავალეთნიკურ ბაზაზე. კულტურულ-ეკონომიკური ტიპები, რომლებმაც განაპირობეს ვოლგის რეგიონისა და იმიერ-ურალის ფინო-უგორული და თურქული მოსახლეობის ჩამოყალიბება, წარმოადგენს მიწათმოქმედებისა და მესაქონლეობის სიმბიოზს, სადაც დომინირებს მიწათმოქმედება; ამ ფაქტმა, უდავოდ, დიდი გავლენა მოახდინა აქაური სასიმღერო კულტურების ჟანრულ სისტემებზე. ვოლგა-კამის რეგიონის სავიზიტო ბარათს ტრადიციული სიმღერის ორი ტიპი წარმოადგენს: კოლექტიური სიმღერა (მორდო-ველები, მარიელები, ჩუვაშები, უდმურტები, მონათლული თათრები) და სოლო მონოდირი სიმღერა (მუსლიმი თათრები და ბაშკირები).

ამ რეგიონებისთვის (მორდოველები, მარიელები, ჩუვაშები, მონათლული თათრები/კრი-აშენები) ტიპურია კოლექტიური სიმღერა, ზოგიერთი სხვა ადგილობრივი ტრადიციისთვის (მუსლიმი თათრები და ბაშკირები) დამახასიათებელია სოლო მონოდირი სიმღერა.

ნაშრომის სათაურში ნახსენებ ხალხებს აერთიანებს, პირველ რიგში, სამიწათმოქმედო თემი და მეორე რიგში – მსგავსი ეთნოგენეზი. მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენ ვადარებთ სხვადასხვა ენობრივი ჯგუფის ხალხების (მონათლული თათრები და ჩუვაშები) მიეკუთვნებიან თურქულ ჯგუფს, ზოლო მარიელები ფინო-უგორელები არიან) კულტურებს, მათ შორის მსგავსება აიხსნება არა მარტო მათი კულტურულ-ეკონომიკური ტიპების ისტორიული ნათესაობით, არამედ მათი გენეტიკური კუთვნილებითაც. მესამე, ამ ხალხებს ასევე აერთიანებს მათი მე-18 საუკუნეში მონათვლის ფაქტი. ამით მე ხაზს ვუსვამ იმას, რომ ვოლგის რეგიონის მუსულმანური სასიმღერო ტრადიცია მოხსენებაში განხილული არ არის.

ნაშრომი ეძღვნება წლიურ ციკლსა და ადამიანის ცხოვრების ციკლთან დაკავშირებულ ტრადიციულ სიმღერებს. ეს არის ვოლგის რეგიონის გაქრობის პირას მისული ზეპირი მუსი-

კალური ტრადიცია, რომელიც წარმოადგენს არა მხოლოდ გარკვეულ მუსიკალურ სტილს, არამედ ცნობიერების ტრადიციულ რიტუალს. საბედნიეროდ, 1960-90-იან წლებში მოხდა რეგიონული მუსიკალური კულტურის გაქრობის პირას მყოფი ამ შრის ჩაწერა.

ქრისტიანი თათრების კოლექტიური სიმღერა, გარკვეული მოცულობით, შესწავლილი და გამოქვეყნებულია (აქ, უპირატესად, ვგულისხმობ ჩემს ნაშრომებს, Almeeva, 1986, 1998: 195-219, 2007: 316, 2008: 79-93). ეს არის მარიელების კოლექტიური სიმღერის რამდენიმე გაშიფრული ნიმუში (Muro, 1951); მას უმეტესად იკვლევდნენ ო. გერასიმოვი (Gerasimov, 1986: 17-18) და მ. მამაევა (Mamaeva, 2004: 21-30). რამდენადაც ვიცი, არც ჩუვაშების კოლექტიური სიმღერა არის აღწერილი. ჩემი ექსპედიციების დროს ჩავწერე ჩუვაშებისა და მარიელების სიმღერა¹.

ვოლგა-კამის რეგიონის პოლიფონიური სიმღერის მიმართ ჩემი ინტერესი თავდაპირველად შემოიფარგლებოდა „კრიაშენ“ (მართლმადიდებელი) თათრების სიმღერით (სამეცნიერო ლიტერატურასა და ყოველდღიურობაში ასევე ცნობილი არიან, როგორც მონათლული თათრები). სწორედ ეს კულტურა არის ჩემი ყურადღების საგანი და შედარებითი ანალიზის ამოსავალი წინამდებარე ნაშრომში.

მათი სიმღერის მელოდიკა ეფუძნება ინტონაციურ ფორმულებს. კოლექტიური სიმღერა არის ის ფორმა, რომელშიც ეს კულტურა არსებობს. იგივეს თქმა შეიძლება მეზობელ ხალხებზე – ჩუვაშებზე, მარიელებზე, უდმურტებსა და მორდოველებზე.

ქრისტიანი თათრების კოლექტიური სიმღერის კვლევის დროს, მე მოვახდინე სტრუქტურის ვერტიკალური წარმოქმნის ორი ტიპის იდენტიფიკაცია. პირველი ტიპი გვიჩვენებს ფიქსაციის რეალურ ვერტიკალურ სტრუქტურას ტექსტის ყოველ მარცვალზე (ფიქსირებული ვერტიკალური სტრუქტურა). აქ მე ვგულისხმობ კვინტებითა და ტერციებით² შედგენილ ქსოვილსა და შემდგომ სასიმღერო ტიპს პარალელური ტერციებით. მეორე ტიპის დაფიქსირება შეუძლებელია, ის ვირტუალურად არსებობს. ვერტიკალური სტრუქტურის ეს ტიპი ჩნდება მაშინ, როდესაც ტექსტის ერთ მარცვალზე ერთზე მეტი ბგერა მოდის (შესაძლოა იყოს ორიდან ხუთ ბგერამდე). მარცვლის გაჟღერების დროს საპირისპირო მიმართულებით მოძრავი ხმები ქმნიან ყურით აღქმულ ინტონაციურ გარემოს პოტენციური ვერტიკალური სტრუქტურის წარმოქმნისთვის (ეს არის არაფიქსირებული ვერტიკალური სტრუქტურა). ეს, ჩვეულებრივ, ხდება უწყვეტ მარცვლებზე, რომლებშიც მარცვლის გამღერების დროს არსებობს ინტონაციური მოძრაობის შესაძლებლობა. ქსოვილის ამ ტიპს მე ხაზოვან ჯგუფურ პოლიფონიას ვუწოდებ (Almeeva, 1986, 1998: 195-219, 2007: 316, 2008: 79-93).

თუ პირველ ტიპთან ყველაფერი ნათელია (ფიქსირებული ვერტიკალური სტრუქტურა), მეორე ტიპი უფრო დეტალურად უნდა აღვწეროთ.

მეორე ტიპის ქსოვილი თავისი ფუნქციურად აქტიური აკორდული სტრუქტურით, ხმების დადგენილი ფუნქციით და სხვ., მკაცრად ორგანიზებული პოლიფონიური შემთხვევისგან განსხვავებით, სმენით, შესაძლოა, „არაორგანიზებული“ და „შემთხვევითი“ მოგვეჩვენოს. სტრუქტურის შიგნით მიმდინარე პროცესები ადამიანის ყურით ვერ აღიქმება, მაგრამ ნათლად ჩანს ნოტირებულ მასალაში (აუდიომაგ. 1, მაგ. 1).

ასეთი სიმღერა პეტროფონიის ნიშნებს ატარებს. მელოდიის ფორმირების პროცესში ხმები თანაბრად მნიშვნელოვანია. ისინი იყენებენ საერთო ინტონაციურ ველს³ და მთლიანად მოიცავენ მას. ამგვარად, არ არსებობს არავითარი დაყოფა რეგისტრებად („მრავალღონიანი სტრუქტურა“); ყველა მომღერალი მღერის ერთსა და იმავე სიმაღლის ბგერაზე⁴.

ტექსტი ყველა მომღერლის მიერ თითქმის სინქრონულად სრულდება (განსხვავებით სხვა ხალხების სიმღერებისაგან, სადაც, შესაძლოა, იყოს მთავარი და დამხმარე ხმა, ან თვითონ ტექსტი ან მისი შესრულების მანერა სხვადასხვა ხმაში განსხვავებული იყოს). მნიშვნელობა არა აქვს, თუ როგორი ინტენსივობით ზდება მუსიკალური ქსოვილის გახლეჩა, ფორმა კადან-სური უნისონებითაა ორგანიზებული⁵ (შუა და ფინალური უნისონი). ყველაფერი იწყება ერთი წერტილიდან – პირველი, ძირითადი ნოტიდან – და მასთანვე ბრუნდება. ამგვარად, ყველა ხმის „ხაზოვნების“ შთაბეჭდილება მიღწეულია.

ვინმეს შესაძლოა ეგონოს, რომ ჰეტეროფონია მიზნად არ ისახავს ვერტიკალური კონსონანსების აგებას და რომ ის გამიზნულად „ჰორიზონტალურია“. ამ ფაქტის მიუხედავად, მასში წარმოიქმნება კლასტერი, რომელიც სინამდვილეში არის არაფიქსირებული ვერტიკალური სტრუქტურა (ვირტუალური სტრუქტურა). ასეთი ვერტიკალური სტრუქტურა იქმნება არა მარტო ჰორიზონტალური ხაზების კომბინაციით, არამედ შიდა მჟღერი მარცვლის შინაგანი ინტონაციურ-რიტმული ფრაგმენტაციით. ქრისტიანი თათრების სიმღერებში ის ქმნის ჰეტეროფონიური ქსოვილის „სხეულს“ და არის ვერტიკალური სტრუქტურის წარმოქმნის მედიუმი.

ჰანგების მოძრაობა მაკროდონეზე ხმების რიტმული ერთიანობით მიღწევა; ყველა ხმა მიისწრაფის, წარმოქმნას ჰანგის გამაერთიანებელი რიტმული კომპოზიციის ერთეული – მუხლის/სტროფის რიტმული კლიშე⁶ (სურ. 2). ხაზოვან-კლასტერული ჰეტეროფონია იქმნება რიტმიკით დაბალ დონეზე, ანუ თითოეული ხმის რიტმით მიკროდონეზე – რიტმული ფრაგმენტაციით მარცვლის შიგნით.

ვინაიდან ჰანგების ინტონაციური ველი ხასიათდება ანჰემიტონური კილოური საფუძვლით (უნახევარტონო ოთხ- და ხუთ-საფეხურიანი ბეგრათრივი, მაგ. 2), წარმოიქმნება უტერციო კლასტერები. სიმღერის მარცვალში ასეთი კლასტერის ჟღერადობა არის „ვერტიკალური გადაკვეთის“ მთავარი ღერძი, რომელიც ამ ფრაგმენტს გარკვეულ კილოურ შეფერილობას აძლევს.

მიუხედავად იმისა, რომ ჰეტეროფონიის განმარტება გარკვეულ შემთხვევითობას გულისხმობს, ჩვენი მასალა გვიჩვენებს მათი მდებარეობის სტაბილურობას, რასაც ტექსტის მნიშვნელოვანი ნაწილის ნოტირება გვიდასტურებს. ხმების რეგულარულად განმეორებადი კომბინაციები ქმნის კლასტერებს, რაც მათ კოორდინირებაზე მეტყველებს.

ქრისტიანი თათრების ჰეტეროფონია არის ფაქტურის შექმნის ნატიფი ხერხი. ამ სტილის წარმოსაქმნელად ეთნოფორები უნდა ფლობდნენ ტრადიციულ მუსიკალურ აზროვნებაზე დაფუძნებულ ტიპურ ინსტინქტურ საშემსრულებლო ქცევას. ეს უკანასკნელი პირობა ამჟამად ძალიან რთულია განსახორციელებლად, ვინაიდან ქრისტიანი თათრების ტრადიციული სარიტუალო ცხოვრება, მათ შორის, ადრეული შრის კალენდარული საფერხული ცეკვები და ქორწილი ტრადიციული ჰანგების კოლექტიური შესრულებით, პრაქტიკულად უკვე გამქრალია. ამის გამო, მისი მატარებლების გარდაცვალებასთან ერთად, ეს მუსიკალური ტრადიცია თანდათან ქრება. ერთი და იმავე ეთნოსის წარმომადგენლები (ტრადიციული შემსრულებლების შვილები და შვილიშვილები) შეწყვეტილი, დროში შეზღუდული სასიმღერო პრაქტიკის პირობებში, როგორც მუსიკალური აზროვნების სხვა ტიპის მატარებლები, თითქმის ვერ ახერხებენ კილოური და რიტმული წესებით წარმოქმნილი ბეგრითი ნაკადის ცოცხალი, სპონტანური დინამიკის აღდგენას (როგორც ეს ექსპედიციების დროს გამოჩნდა). ჰეტეროფონიული სმენა და აზროვნება არის ტრადიციული სასიმღერო კულტურის დამახასიათებელი თვისე-

ბები, რომლებიც, შესაძლოა, ადვილად დაიკარგოს ცოცხალი, უწყვეტი საშემსრულებლო ტრადიციის გარეშე.

ქსოვილის ორგანიზაციის ასეთი პრინციპი – ლინეარულ-კლასტერული ჰეტეროფონია ვირტუალური ვერტიკალური სტრუქტურით – გვხვდება ჩუვაშებისა და მარიელების ზოგიერთი სტილური შრის სიმღერებში. ასევე, მსგავსია მათი სტილის რიტმული, საშემსრულებლო და კილო-ინტონაციური თვისებები, რაც ვოლგა-კამის რეგიონის თურქული და ფინო-უგორელი ხალხების სასიმღერო ტრადიციის დამახასიათებელ რეგიონულ სტილურ შრეზე მიუთითებს.

მონათლულ თათრებს, მარიელებსა და ჩუვაშებს შორის გენეტიკურ კავშირზე საუბრისას ვიგულისხმებ შუა საუკუნეებში ფინო-უგორელებისა და ვოლგისა და ურალის მთიანეთის თათრების აღრევა. მარიელები და ჩუვაშები ვოლგა-კამის რეგიონის თათრების მეზობლები არიან. IX-XIII საუკუნეებში ისინი ყაზანის სახანოს მიუერთდნენ. 1552 წელს ყაზანის სახანო მოსკოვის სამეფომ დაიპყრო. ვოლგის რეგიონი შეუერთდა მოსკოვის რუსეთს, რომელიც ამგვარად პოლიკონფესიური სახელმწიფო გახდა. ამ სახელმწიფოს ერთ-ერთი პოლიტიკური მიზანი იყო ვოლგის რეგიონის ხალხების (მუსულმანებისა და წარმართების) მართლმადიდებელ ქრისტიანებად მოქცევა. 1555 წელს შეიქმნა ყაზანის ეპარქია. ეს არის ამ ხალხების გაქრისტიანების ოფიციალური თარიღი.

თათრების, მარიელებისა და ჩუვაშების მასობრივი გაქრისტიანება იყო ნამდვილი კულტურული კატაკლიზმა; თუმცა, შემთხვევითი არ იყო, რომ მოქცევის პერიოდი 200 წელი გაგრძელდა – XVI საუკუნიდან XVIII საუკუნემდე. თათრებში ისლამი უკვე ღრმად ფესვადგმული იყო, ხოლო მარიელებსა და ჩუვაშებს უძველესი წარმართული კერპები ჰყავდათ. შეიძლება ითქვას, რომ მონათლული თათრები, მარიელები და ჩუვაშები XVIII საუკუნიდან არსებობენ. ამ ხალხებმა მიიღეს საეკლესიო კალენდარი, საეკლესიო დღესასწაულები და რიტუალები; თუმცა წინაქრისტიანული კულტურული სისტემები და მათი შესაბამისი ტრადიციული სიმღერა განაგრძობდა არსებობას (მაგ., მარიელები დღესაც კი წმინდა ტყეებში ლოცულობენ).

ჩუვაშური და მარიული ტრადიციული სიმღერა ასევე მოიცავს სამიწათმოქმედო თემების კოლექტიურ მღერას. ჩემს ხელთ არსებული ყველა ტიპის ჟღერადი მასალიდან მე ამოვარჩიე არაფიქსირებული ვერტიკალური სტრუქტურის ქსოვილის მქონე ნიმუშები.

მარიული ხალხური სიმღერის გერასიმოვისეულ კოლექციაში გაშიფრულია ერთი ნიმუში (Gerasimov, 1978: 47), რომელსაც მე აღვწერდი, როგორც ვირტუალური ვერტიკალური სტრუქტურის მქონე ქსოვილს. საბედნიეროდ, არსებობს ამ ნიმუშის აუდიოჩანაწერი. ეს არის ფინო-უგორული ენების ჯგუფის ხალხის – მარიელების ტრადიციული სიმღერის მაგალითი (მაგ. 3-4, სურ. 3, აუდიომაგ. 2).

და ბოლოს, მე ვიპოვე ზემოთ აღწერილი ტიპის ვერტიკალური სტრუქტურა თურქული ენების ჯგუფის – ანატრი ჩუვაშების სიმღერაში (აუდიომაგ. 3).

გონივრული იქნება, ვისაუბროთ ვოლგა-კამის რეგიონის თურქული და ფინო-უგორული ხალხების სასიმღერო ტრადიციაში სტილური შრის არსებობის შესახებ.

ვფიქრობ, რომ ჰეტეროფონიაში მარცვალთმორისი ვერტიკალური სტრუქტურის საფუძვლიანი ანალიზი დაგვეხმარება ქსოვილის ამ ტიპის შემადგენლობისა და შემსრულებლობის ავთენტურობის გაგებაში.

შენიშვნები

¹ ექსპედიცია ტატარსტანის, კრისტოპოლის რეგიონში მცხოვრებ ანატარი ჩუვაშებთან (1981), ტატარსტანის აპასტოვის რეგიონში, ტატარსტანის ელაბუგას რეგიონის იელაბუგას მარიელებთან (2000).

² ამაზე უკვე ვისაუბრე ბორჯომის კონფერენციაზე 1988 წელს.

³ ტერმინი „ინტონაციური ველი“ შემოგვთავაზა ი. ზემცოვსკიმ. იხ. ზემცოვსკი Мелодика Календарных песен, ленинград 1975 (ზემცოვსკი ი. The Melodics of Calendar-bound songs. kalendaruli simRerebis melodika, leningradi, 1975).

⁴ ასეთი სასიმღერო ქსოვილი გვხვდება, როდესაც ერთ-ერთი პეტეროფონიული ხმა საერთო ინტონაციურ ველზე ერთი ოქტავით მაღლაა.

⁵ უნისონის კონცეფცია ამ კონტექსტში სიმბოლურია ისევე, როგორც ზოგადად არატემპერირებულ ხალხურ სიმღერაში. ის გულისხმობს რამდენიმე ხმის შერწყმას ბგერათრივის ერთ საფეხურზე. საერთო ტემბრული განსხვავებების გამო, ზოგადი ჟღერადობის მოცულობაში ხმები ერთმანეთს 2/3 ტონით დაშორდებიან.

⁶ ჩემს მიერ კრიაშენების მასალასა და რიტმული კლიშეების ტიპებზე დაყრდნობით შემოთავაზებული რიტმული კლიშეს დეფინიცია იხ. Ритмические Клише и мелодическая заменимость в песнях татар-крышен//Народная песня: история и типология. Ленинград, 1989, стр. 157-165.

აუდიომაგალითები

აუდიომაგალითი 1. კრიაშენ თათრები, ჯგუფი ტატარსტანის პეტრეცის რაიონიდან, *ყველიერის სიმღერა*. ჩაწერილია ნაილია აღმევეას მიერ 1992 წელს.

აუდიომაგალითი 2. აღმოსავლეთ მარი, იელაბუგას ჯგუფი, ტატარსტანის იელაბუგას რაიონი. *ახალწვეულის სიმღერა*, ჩაწერილია ოლეგ გერასიმოვის მიერ 1978 წელს.

აუდიომაგალითი 3. ჩუვაშები, ანატარის ჯგუფი, ჩუვაშეთის კანაშის რაიონი, *სუფრული სიმღერა*, ჩაწერილია ნაილია აღმევეას მიერ 1987 წელს.

თარგმნა მაია კაჭკაჭიშვილმა

NAILIA ALMEEVA
(RUSSIA)

**FORMATION OF VERTICAL STRUCTURE IN THE TEXTURE OF COLLECTIVE SINGING AMONG THE BAPTIZED PEOPLES OF THE VOLGA-KAMA REGION
(KRYASHEN TATARS, MARI, CHUVASH)**

The present paper aims to introduce the songs of Volga-Kama ethnic zone in the context of this comprehensive symposium on the world diversity of polyphonic singing. Some of the ideas were already expressed in a number of my papers, some of which were published in Georgia. The topic of my presentation is formulated as a problem-statement, because the polyphonic singing of Volga region has never been studied from such an angle.

The Volga-Kama region is located in central European Russia and encompasses the basins of two large rivers – the Volga and Kama. It is also known as “Volga region and Cis-Urals”, because its Eastern border is formed by the Ural Mountains (fig. 1).

Being the zone of long-time historic cultural interaction between Finnish, Ugric, early and late Turkish, as well as Indo-Iranian and Indo-European peoples, it is now one of the most poly-ethnic regions of Russia. I should mention without going into details that it is on this complex poly-ethnic basis that the modern Finno-Ugric and Turkish peoples of the Volga-Kama region were formed. Cultural-economic types, determining the development of traditional song cultures of the Finno-Ugric and Turkish peoples of the Volga region and Cisurals are symbiosis of agriculture and cattle breeding, with strong predominance of agricultural type; this fact undoubtedly influenced the genre systems of these song cultures. Two types of traditional singing comprise the sound visit card of the Volga-Kama region: collective singing (in traditional cultures of the Mordva, Mari, Chuvashes, Udmurts, Kryashen (baptised) Tatars and solo monody (the Muslim Tatars and Bashkirs).

Collective singing is as characteristic for the music of traditional cultures of the region: Mordva, Mari, Chuvash, Udmurts, baptized Tatars (Kryashens) as is solo monody for some other local traditional cultures (the Muslim Tatars and Bashkirs).

The peoples mentioned in the title of the paper are united, firstly, by the culture of agricultural community type and, secondly, by similar ethno genesis. Although the compared phenomena belong to song cultures of the peoples of different language groups (the Kryashen Tatars and the Chuvash are Turkic, whereas the Mari are Finno-Ugric), their similarity is explained not only by the historical commonness of these peoples’ cultural-economic types, but also by their genetic affinity. Thirdly, these peoples are affiliated by being baptised in the 18th century. With this I emphasize that the song tradition of the Muslims of Volga region has not been included in the analysis.

The paper is devoted to traditional singing bound to the events of annual cycle and human life cycle. This is a disappearing type of musical matter in the oral tradition of the Volga region, which represents not only a certain music style but also traditional ritual consciousness. This vanishing layer of regional musical culture has fortunately been recorded in the 1960s-1990s.

Collective singing of the Kryashen Tatars was particularly studied, to a certain extent, and pub-

lished (here I refer mostly to my own works: Almeeva, 1986, 1998: 195-219, 2007: 316, 2008: 79-93). There are very few notations of Mari collective singing (Muro, 1951); it was mostly studied by O. Gerasimov (1986) and M. Mamaeva (2004). As far as I know, there is not any description of Chuvash collective singing. I recorded the Chuvash and Mari singing during my expeditions¹.

My research interest in the polyphonic singing in the Volga-Kama region was first focused on the singing of the Kryashen (Orthodox) Tatars (also known as baptised Tatars in scientific literature and **everyday life**). **It is this culture that is the focus of my attention and a starting point of the comparative analysis presented here.**

The melodics of their singing is based on intonation formulas. Collective singing is the main form in which this culture exists. The same is true for the neighbouring peoples: the Chuvash, Mari, Udmurts and Mordva.

During my study of traditional collective singing of the Kryashen Tatars I identified two types of vertical structure formation. **The first type** demonstrates actual vertical structure fixation to every syllable of the text (fixed vertical structure). Here I include the texture comprised by fifths and thirds² and a later singing type in parallel thirds. **The second type** cannot be fixed but exists **virtually**. This type of vertical structure appears when there is more than one sound per syllable of the verse (there may be 2 - 5 sounds). The voices, moving in opposite directions **while the syllable sounds**, create an **intonational environment for the formation of a potential vertical structure** perceived by ear (this is a non-fixed vertical structure). This usually happens with continuous syllables, in which there is a possibility for intonation movement while the syllable is being sung. I call this type of texture linear-cluster heterophony (Almeeva, 1986, 1998: 195-219, 2007: 316, 2008: 79-93).

While everything is clear with the first type (fixed vertical structure), the second type needs more detailed description.

The texture of the second type may aurally seem “unorganized” and “random” as compared to the strictly organized polyphonic matter characterized by functionally active chord structure, the sophisticated function of voice parts etc. Fine processes inside this structure almost escape human ear, but can be clearly seen when notated (audio ex. 1, ex. 1).

Such singing bears signs of heterophony. The voices are equally important in the process of melody formation. They use common intonation field³, embracing the whole of it. Thus, there is no subdivision into registers or register-bound parts (“multi-level structure”): all singers sing on the same pitch level⁴.

The verse is told by all the singers almost synchronously (unlike songs of other peoples, where there may be main voice and a supporting voice, or the text itself or the way it is pronounced may be different for different voices). No matter how intensively the musical tissue is split, the form is organized by continuous cadential unisons⁵ (middle and final unison). Everything starts from a single point – the first note, the keynote – and everything returns to it. Thus the impression of “linearity” of all voices is achieved.

One would think that heterophony is not “aimed” at building vertical consonances, that it is purposefully “horizontal”. Despite this, a **cluster** is formed in it, which is actually a **non-fixed vertical structure (virtual structure)**. Such vertical structure is created not only by the combination of horizontal lines, but by **internal intonation-rhythmic fragmentation of time inside the sounding syllable**. It forms the “flesh” of heterophonic texture in the Kryashen Tatars’ songs and is a

medium for vertical structure formation.

The movement in the tunes is achieved by rhythmic unity of voices on a macro level; all voices tend to reproduce common rhythmic composition unit of the tune: the rhythmic cliché of a verse⁶ (fig. 2). Linear-cluster heterophony is formed by the rhythmic of a lower level, that is, the rhythmic of each particular voice with the account for micro level – rhythmic fragmentation inside syllables.

As the intonation field of the tunes is characterized by anhemitonic modal basis (anhemitonic four- and five-degree scales, ex. 2), **clusters with no thirds are formed. Sounding of such cluster during the syllable in a song is a kind of “vertical cross-section” of the intonation field, its gleaming fragment of certain modal colouring.**

Despite the fact that heterophony, by definition, implies certain randomness of movement of voices, our material shows a high degree of their **location stability**, proved by notations of a significant number of verses. Regularly repeating combinations of voices form clusters, which says about their coordination.

The heterophony of Kryashen Tatars is an exquisite style of textural composition. To reproduce such a style, ethnophores must be able to master instinctive characteristic performing behaviour, based upon traditional musical thinking, and have regular performing practice. The latter condition is already very hard to fulfil, because Kryashen traditional ritual life, including calendar-bound circle dances and a traditional wedding with collective singing of traditional tunes from the early layer, has virtually come to nought. For that reason, this musical tradition fades with the departure of its bearers. The representatives of the same ethnos (children and grandchildren of traditional performers) in the condition of **interrupted time-bound singing practice**, being the bearers of another type of musical consciousness, can hardly reproduce the living spontaneous dynamics of the sound flux formed by modal and rhythmic rules (which was shown during expeditions). Heterophonic hearing and heterophonic thinking are characteristic features of traditional singing culture, which can be easily lost outside the living continuous performing tradition.

Such texture organization principle – linear-cluster heterophony with virtual vertical structure – can be found in some Chuvash and Mari songs of a certain style layer, namely, early traditional time-bound songs. They are also similar in rhythmical, performing and modal-intonation features of their style, which points out that a characteristic regional style layer in song tradition of Turkic and Finno-Ugric peoples of Volga-Kama region.

Speaking about the genetic connection between the Kryashen Tatars, the Mari, and the Chuvashes, I meant ethnic diffusions which took place in the Middle Ages between the Finno-Ugric and the Turkic peoples of Volga and Cis-Urals regions. The Mari and the Chuvashes are neighbours of the Tatars in Volga-Kama region. In the 9th - 13th centuries they were part of Volga Bulgaria, and in the 13th -16th centuries they joined the Kazan Khanate. In 1552 the Kazan Khanate was conquered by Moscow Kingdom. Volga region was joined to Moscow Russia, which thus became a poly-confessional state. One of the political goals of this state was to convert the peoples of Volga region (Muslims and pagans) to Orthodox Christianity. 1555 the year when Kazan Eparchy was created, is considered the official date of these peoples' Christianization.

Mass Christianization of the Tatars, the Mari and the Chuvashes was, by all means, a cultural cataclysm; however, it was not by chance that the process of conversion dragged on for two hundred years, from the 16th to the 18th century. Islam already deeply rooted in Tatar culture, while the Mari

and the Chuvashes had very ancient pagan cults. The baptised Tatars, Mari and Chuvashes can be said to exist since the 18th century. These peoples adopted church calendar, church feasts and rites; however, the pre-Christian cultural systems and the corresponding traditional singing continued to exist. (E. g., the Mari praying in holy forests is known to take place even today).

Traditional Chuvash and Mari singing also include collective singing of agricultural communities. From all types of sounding at hand, I chose examples of texture with non-fixed vertical structure.

In his collection of Mari folk songs (Gerasimov, 1978: 47) the scholar presents the song notation which I would also describe as texture type with virtual vertical structure, which has similar texture with virtual verticals. Fortunately, there exists a soundtrack. This is a good example of traditional singing of the Mari – the people of Finno-Ugric language group (ex. 3-4, fig. 3, audio ex. 2).

Finally, I found vertical structure of the above-described type in the traditional singing of Anatri Chuvashes, who belong to Turkic language group (audio ex. 3).

It seems reasonable to speak about the existence of a style layer characteristic for the region in song traditions of the Turkish and Finno-Ugric peoples of Volga-Kama region.

I think that a thorough analysis of inter-syllable vertical structure in heterophony is a way to understand the composition of this texture type and authenticity of performance.

Notes

¹ An expedition to Anatri Chuvashes to Chistopol Region, Tatarstan (1981), Apastov region, Tatarstan (1981), to Yelabuga Mari in Yelabuga Region, Tatarstan (2000).

² I already spoke about this at the conference in Borjomi in 1988.

³ The term “intonation field” was suggested by I. Zemtsovsky. See: *Zemtsovsky I. The Melodics of Calendar-bound songs*. Leningrad, 1975.

⁴ There is also a singing texture when one of heterophonous voices is an octave above or below the common intonation field.

⁵ The concept of unison in this context, as well as applied to non-tempered folk singing in general, is notional to a certain extent. It implies the convergence of several voices to a common scale degree. Due to the difference in timbres the general sounding acquires volume, the deflection of the voices from each other amounts to 2/3 of a tone.

⁶ For the definition of rhythmic cliché suggested by me on the basis of the Kryashen material, as well as types of rhythmic clichés, see: *Rhythmic Clichés and Melodic Interchangeability in Kryashen Tatar Songs*. // *The Folk Song: History and Typology*. Leningrad: Leningrad State Institute of Theatre, Music and Cinematography. 1989. P. 157-165. Similar to such terms as “rhythmic type” (Zemtsovsky) and “composition unit” (Yefimenkova).

References

- Almeeva, Nailia. (1951). *Mari Kalyk Muro (Mari Folk Songs)*. Compilation and Comments by V. Koukal. Editorship and Introduction by K. Chetkaryov, Ph. D. (Philology). Musical editor F. Rubtsov. Leningrad – Moscow: Gosudarstvennoye Muzykal'noye Izdatelstvo. (in Russian)
- Almeeva, Nailia. (1986). *Pesennaya kultura Tatar-Kryashen: zhanrovaya sistema i mnogogolosiye (Song Culture of Kryashen Tatars: Genre System and Polyphony)*. Ph. D. Dissertation in Arts History. Leningrad. (in Russian)
- Almeeva, Nailia. (1989). Rhythmic Clichés and Melodic Interchangeability in Kryashen Tatar Songs. In: *The Folk Song: History and Typology*. Leningrad State Institute of Theatre, Music and Cinematography. P. 157-165. Leningrad.
- Almeeva, Nailia. (1998). Geterofonnaya faktura (opit analiza arhaicheskogo mnogogolosnogo peniya tatar-kryashen) // *Sudby tradizionnoy kultury (Heterophonous Texture (an Attempt of Analysis of Kryashen Tatar Archaic Polyphonic Singing // The Fate and Fortunes of Folk Culture)*. In: *A Compilation of Papers and Proceedings in Memory of Larisa Ivleva*. P. 195-219. Saint Petersburg. (in Russian)
- Almeeva, Nailia. (2007). *Pesnyi tatar-kryashen. Pestrechinskaya (primyoshinskaya) gruppa (Songs of Kryashen Tatars)*. Issue 1. Pestretsy (Myosha Basin) (Pestrechinskaya (Primyohinskaya)) group. Sheet music. Field recordings, notations, introduction, comments, translation of song lyrics and comments of ethnophores by N. Almeeva. Under the general editorship of I. Zemtsovsky. P. 316. Saint Petersburg – Kazan. (in Russian)
- Almeeva, Nailia. (2008). “Mnogogolosiye Tatar-Kryashen v ethnokulturnom kontekste Volgo-Kamskogo regiona; Finno-Ugorskoye mnogogolosiye v kontekste drugih muzicalnih kultur” (“Kryashen Tatar Polyphony in the Ethnocultural Context of Volga-Kama Region (Ritual Singing, Heterophony; Finno-Ugric Polyphony in the Context of Other Musical Cultures”). In: *Tõid etnomusikoloogia alalt 5 (Works on Ethnomusicology, 5)*. P. 79–93. Edited by Triinu Ojamaa, Žanna Pärtlas. Tartu, Estonian Museum of Literature, Estonian Academy of Music and Theatre (Summary in English and in Estonian).
- Gerasimov, O. (1978). *Mari Songs from Tataria and Udmurtia*. “From a Folklorist’s Collection” series. (With notes, with an audio disk). Ed. E. Alexeev. P. 47. Moscow: Sovietyky Kompozitor. (in Russian)
- Gerasimov, O. (1986). “The Principles of Polyphonic Texture of Mari Folk Songs”. In: *Republican Research Conference “Issues of Folk Polyphony”*. P. 17-18. Borjomi. (in Georgian)
- Mamayeva, M. (2004). “Polyphony in Mari Music: a Monograph”. Paragraph: *Polyphony. Heterophony in Folk Singing Tradition*. P. 21-30. Yoshkar-Ola: Mari Research Institute of Language and Literature.
- Zemtsovky, Izaly. (1975). *The Melodics of Calendar-Bound Songs*. Leningrad.

Audio Examples

Audio example 1. Kryashen Tatars, Pestretsi group, Pestretsi area of Tatarstan. *Maslenitsa song*. Recorded (1992) by Nailya Almeeva.

Audio example 2. East Mari, Yelabuga group, Yelabuga area of Tatarstan. *Recruit song*. Recorded (1978) by Oleg Gerasimov.

Audio example 3. Chuvashes, Anatri group, Kanash area of Chuvazhiya. *Drinking song*. Recorded (1987) by Nailya Almeeva.

სურათი 1. მონათლული თათრების განსახლების რუკა. წიგნიდან: Мухаметшин, Ю. (1977). Татары-кряшены. М.: Наука. გვ. 20

Figure 1. Kryashen settlement map. Made on the basis of a map from: Mukhametshin, Yu. (1977). *Tatari-Kryasheni (Kryashen Tatars)*. Moscow: Nauka. P. 20



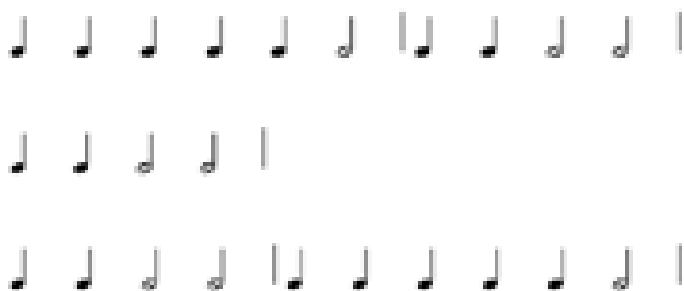
მაგალითი 1. საფერხულო სიმღერა. სოფელი კოვალი, პესტრეცის რეგიონი, თათრეთის რესპუბლიკა. ჩაიწერა (1992) და გაშიფრა ნ. ალმეევამ. კრებულიდან: Almeeva, A. (compiler). (2007). *Pesni Tatar-kriashen (Songs of Kryashen Tatars)*. Issue 1. Pestrechinskaya (Primyohinskaya) group. Under the general editorship of I. Zemtovsky. Saint Petersburg – Kazan. P. 29-30

Example 1. A Circle-Dance Tune. Kovali village. Pestretsy region, Tatarstan. Recording (1992) and notation by N. Almeeva. Notation from: Almeeva, A. (compiler). (2007). *Pesni Tatar-kriashen (Songs of Kryashen Tatars)*. Issue 1. Pestrechinskaya (Primyohinskaya) group. Under the general editorship of I. Zemtovsky. Saint Petersburg – Kazan. P. 29-30





სურათი 2. ჰანგის რიტმული კლიშე №1 მაგალითიდან
Figure 2. The rhythmic cliché of the tune from example 1



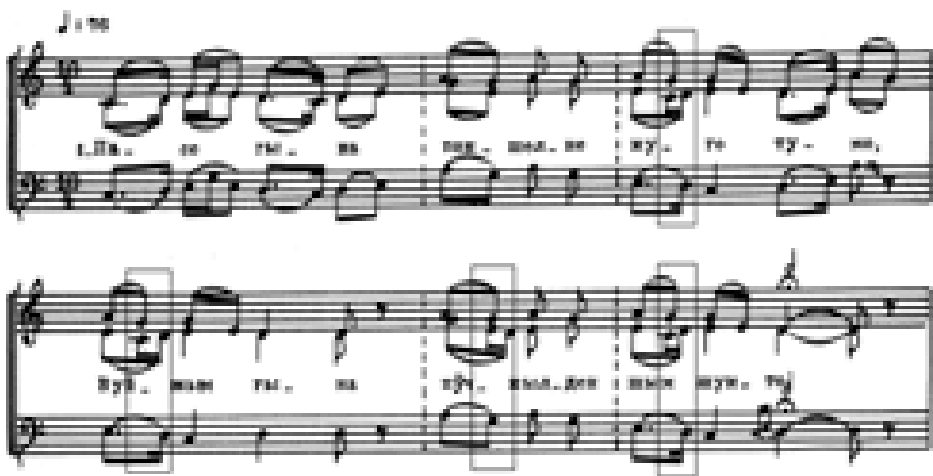
მაგალითი 2. კლასტერები №1 მაგალითიდან

Example 2. Clusters from Example 1



მაგალითი 3. რეკრუტული სიმღერა. კრებულიდან: Gerasimov, O. (1978). *Marinskie pesni iz Tatarii i Udmurtin (Mari Songs from Tataria and Udmurtia)*. “From a Folklorist’s Collection” series. Ed. E. Alexeev. With notes. With an audio annex – a flexible audio disk. Moscow: “Sovietsky Kompozitor”. P. 9-10

Example 3. A recruit song. From: Gerasimov, O. (1978). *Marinskie pesni iz Tatarii i Udmurtin (Mari Songs from Tataria and Udmurtia)*. “From a Folklorist’s Collection” series. Ed. E. Alexeev. With notes. With an audio annex – a flexible audio disk. Moscow: “Sovietsky Kompozitor”. P. 9-10



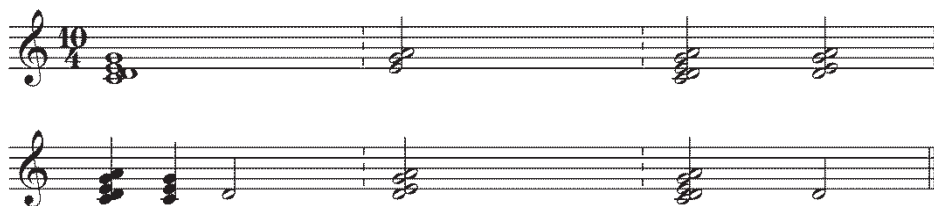
სურათი 3. ჰანგის რიტმული კლიშე №3 მაგალითიდან

Figure 3. The rhythmic cliché of the tune from example 3



მაგალითი 4. კლასტერები №3 მაგალითიდან

Example 4. Clusters from example 3



**ტრადიციული პოლიფონიის
ზოგადთეორიული და
მუსიკალურ-ესთეტიკური ასპექტები**

**GENERAL THEORY AND
MUSICAL-AESTHETIC ASPECTS OF
TRADITIONAL POLYPHONY**

პოლიტიკური პოლიფონია

შესაძლოა, პოლიტიკოსები კარგად ვერ აცნობიერებენ, მაგრამ მხარდამჭერების მოსაზრებად მეტად სასარგებლო იქნებოდა ტრადიციული მრავალხმიანობის მრავალფეროვანი ტექნიკის გამოყენება, რათა ისინი შეხმატკბილებულად აემღერებინათ და ერთ მუშტად შეეკრათ. გამორიცხული არც ისაა, რომ ამის გამო მათთვის ბრალი დაედოთ საზოგადოებისთვის საკუთარი აზრის თავსმოხვევის გამო, მაგრამ თუ ეს საზოგადოება (მხარდამჭერები, მედია) ამ ჰანგს აჰყვება, ისინი ჰარმონიულ შედეგებსაც მიიღებენ.

თუ მხედველობაში მივიღებთ მრავალხმიანობის ჟორდანიასეულ კლასიფიკაციას (Jordania, 2011: 16), პოლიტიკას შეგვიძლია შემდგომი ტიპები მივუსადაგოთ:

ბურდონი: პოლიტიკოსებს ხშირად აბრალებენ მოტონურობას, მაგრამ ეს მათ ტონს მეტ ავტორიტეტულობას მატებს, ვიდრე ტონის ცვალებადობა. თუ ერთი და იგივე იდეა საკმაოდ ხშირად გამეორდება, ეს მას დამაჯერებლობას შეჰმატებს. ერთი და იგივე გზავნილის მუდმივი გამეორების მეთოდის ეფექტიანობაში, როგორც ჩანს, დარწმუნებულია მედია-სექტორი და, მასთან ერთად, სარეკლამო ინდუსტრიაც.

ოსტინატო: მოკლე ფრაზების ან სლოგანების პერიოდული გამეორება პოლიტიკაში ფართოდ გავრცელებული ტექნიკაა. სიტყვით გამოსვლებში ეს ტექნიკა თავისი მნიშვნელობით მუსიკალურ ტექნიკას უტოლდება, ხოლო, პოლიტიკური კამპანიის დროს წარმოაჩენს ამა თუ იმ იდეისადმი მიმხრობის ხარისხს. თუ გამოსვლის შინაარსი მუდმივად ავლენს კავშირს სლოგანთან, ეს ხელს უწყობს გამოსვლის ტექსტის ფორმის გამოკვეთასა და მის შეგვრას. სლოგანი, შესაძლოა, პასუხობდეს საზოგადოების სურვილებს, ადვილად იმღერებოდეს ან ყოველდღიურობაში პოპულარულ ფრაზად გადაიქცეს.

პარალელური პოლიფონია: როდესაც პოლიტიკური ჯგუფი ჰარმონიული გზავნილების მთელ რიგს შეიმუშავებს, ხოლო ლიდერი შეეცდება ჰანგის შეცვლას, ჯგუფის ყველა წევრმა უნდა მოახერხოს თავისი ჰანგის მასთან შესაბამისობაში მოყვანა.

კანონი: პოლიტიკაში შეზღუდულია პოზიციები მკვეთრად განსაზღვრული, დამკვიდრებული რიტორიკით. ეს პოზიციები ერთი და იმავე ჯგუფის მხრიდან ციკლურად გამოიყენება ძალაუფლების ზრდის შესაბამისად: „საქმე ბევრად უარესადაა, ვიდრე ჩვენ გვეგონა. ჩვენ ყველამ უნდა მოვიჭიროთ ქამრები“. შემდეგ, არჩევნების პერიოდში: „ეს პროექტები ყველა ძალიან მნიშვნელოვანია. ჩვენ მათ განვახორციელებთ“. კანონის კიდევ ერთი ანალოგიაა სხვადასხვა პოლიტიკური მხარის მუდმივად განმეორებადი გზავნილები და ადამიანები, რომელთა ერთი ნაწილი ყოველთვის ერთსა და იმავე პარტიას უჭერს მხარს, ხოლო მეორე ნაწილი იცვლის თავის პოზიციას საკუთარი ინტერესებიდან გამომდინარე.

ჰეტეროფონია: ჰეტეროფონია წარმოადგენს ერთობლივ უნიკონურ სიმღერას, როცა ყველა ხმა ერთსა და იმავე მელოდიას ასრულებს, თუმცა, ხანდახან, გაცნობიერებულად თუ გაუცნობიერებლად, გადაუხვევს ხოლმე მას. მეტად საინტერესოა ფსიქოლოგიური სხვაობები, რომლებიც ჰეტეროფონიულ სიმღერას უკავშირდება. მაგალითად, ხანდახან მონაწილე-

ბს გულწრფელად სჯერათ, რომ ერთ მელოდიას მღერიან, თუმცა სინამდვილეში ისინი ამ მელოდიის სხვადასხვა ვარიანტებს ასრულებენ; მეორე მხრივ, არის შემთხვევები, როდესაც მონაწილეებს ჰგონიათ, რომ ისინი განსხვავებულ ჰანგს ასრულებენ, ხოლო სინამდვილეში ერთსა და იმავე მელოდიას მღერიან. ამ ყველაფერს პოლიფონიის წიაღში მეტად საინტერესო პარალელები მოეძებნება.

უნისონი: თავისი შესაძლებლობებით უნისონი უფრო დიქტატურისთვისაა ხელსაყრელი, ვიდრე დემოკრატიისთვის, რადგან ყველა ერთ ჰანგზე მღერის. აქვე უნდა გავიხსენოთ კაკაფონია, რაც, სავარაუდოდ, პოლიტიკური დისკურსისთვის ყველაზე შესაფერისი ფორმაა.

მე მიმაჩნია, რომ პოლიტიკოსების მიზანი ჰარმონია უნდა იყოს, მაგრამ ბევრს მაინც უნისონი ურჩევნია.

გარდა ამისა, უნდა გავითვალისწინოთ რამდენიმე მუსიკალური სტილის არსებობაც: ა) **კლასიკური** – ეფუძნება კარგად შემუშავებულ პრინციპებს და ხელმძღვანელობს მკაფიო წესებით. პარტიას, შესაძლოა, ჰქონდეს კლასიკური იდეოლოგია, რომელსაც საჭიროების შემთხვევაში გადაუხვევს, მაგრამ როდესაც ამის აუცილებლობას ხედავს, აჩვენებს, რომ მას გარკვეული პრინციპები აქვს; ბ) **ფოლკი** – პოლიტიკოსებს სჩვევიათ აპელირება მათ ზალხურ ფესვებზე, სიბრძნესა და ისტორიებზე; გ) **ჯაზი** – პოლიტიკოსებს შეუძლიათ აიღონ ძველი თემა, თანამედროვეობასთან შესაბამისად, ახლებურად შეფუთონ და მისი დაუსრულებელი იმპროვიზირება მოახდინონ; დ) **პოპი** – პოლიტიკოსებს ხშირად აბრალებენ პოპულიზმს, ანუ იმის კეთებას, რასაც პოპულარობა მოაქვს და არა იმისა, რაც მართებულია. დემოკრატიულ წყობაში პოლიტიკოსები, გარკვეულწილად, პოპულარობის მოპოვების მიზნიდან გამომდინარე მოქმედებენ, მაგრამ თუ მათ არ გააჩნიათ ძირეული ღირებულებები, დიდია იმის საშიშროება, რომ საზოგადოების განწყობის შეცვლა სამოქმედო არეალიდან მათ გაქრობას გამოიწვევს; ე) **როკი** – ალბათ, უფრო აჯანყებას შეეფერება, მაგრამ ხმაური, ხშირი გამოჩენა და სიბრაზე პოლიტიკოსის მძლავრ ინსტრუმენტებად შეიძლება იქცეს, განსაკუთრებით, სოციალური და ეკონომიკური არასტაბილურობის პირობებში.

შემდეგი საკითხი უკავშირდება პოლიტიკოსის მუსიკალურ როლს: ა) **კომპოზიტორი:** პოლიტიკოსმა დაწერა წიგნი, რომლის მიხედვითაც იმართება ქვეყანა. ავსტრალიაში კომპოზიტორები იყვნენ მენცისი და უიტლემი, ამერიკის შეერთებულ შტატებში – რუზველტი, კენედი, ჯონსონი და რეიგანი, ბრიტანეთში – ტეტჩერი, საბჭოთა კავშირში – ლენინი და სტალინი; ბ) **ღირიფორი:** ეს სწორედ ის ყველაზე შესაფერისი როლია, რომელიც, ჩემი აზრით, მთავრობამ, განსაკუთრებით კი ლიდერებმა უნდა აიღონ თავის თავზე და მოუწოდონ ადამიანებს, იცხოვრონ ჰარმონიულად. თუმცა, პრობლემა იმაში მდგომარეობს, რომ ადამიანების ნაწილს, შესაძლოა, უნდოდეს განსხვავებული ჰანგის შესრულება, ხოლო ნაწილს კი საერთოდ არ ჰქონდეს ღირიფორის აღიარების სურვილი. ავსტრალიაში ბობ ჰაუკი, ალბათ, ამ როლის შემსრულებელი ყველაზე წარმატებული პრემიერ მინისტრი იყო, რომელიც რვა წლის შემდეგ სრულებით უმნიშვნელო ფიგურად გადაიქცა; გ) **სოლისტი:** მრავალ პოლიტიკოსს სურს იყოს შოუ-ვარსკვლავი. უდავოა, რომ ეს მიდგომა დიქტატორის თვისებაა. პოლ კითინგს უნდოდა ავსტრალიული პოლიტიკის პლაჩიდო დომინგო ყოფილიყო, მაგრამ ზალხს გული ერეოდა მის ხმაზე. ცნობილია, რომ გამოჩენილი პიანისტი ივანაც პადერევსკი პოლონეთის პრეზიდენტი იყო. არ არის გამორიცხული, რომ იმ დროინდელი პოლონეთისათვის ეს ძალიანაც ხელსაყრელი ყოფილიყო; დ) **მუსიკოლოგი:** ზოგიერთი პოლიტიკოსი თავს მიიჩნევს ექსპერტად, რომელმაც ყველაზე კარგად იცის, თუ რისი მოსმენა უნდათ ადამიანებს კონკრეტ-

ტულ მომენტში. სხვები ცდილობენ მათ თავიანთი ჰანგი მოახვიონ თავს. ვიტაუტას ლანდს-ბერგის ლატვიაში თავი ისე უჭირავს, როგორც მუსიკოლოგ პრეზიდენტს.

ახლა განვიხილოთ პოლიტიკაში მუსიკის ფაქტობრივი გამოყენების საკითხი. სახელმწიფოს მიერ ყველაზე ხშირად გამოყენებადი მუსიკალური ფორმა, ალბათ, მარშია. იგი ხანდახან ისეთი მძლავრია, რომ პატრიოტული აღტკინებით აღსავსე თავგანწირვის ემოციას აღძრავს.

ეკლესიამ მუსიკის პოტენცია დიდი ხანია გააცნობიერა. ბევრი პოლიტიკური მოძრაობა ასევე აღიარებდა მუსიკის ძალას სოლიდარობის გამოსახატად.

ავსტრალიაში პოლიტიკური კამპანიების დროს საზოგადოების ყურადღების მოსაზიდად რამდენიმე სიმღერას იყენებდნენ. ერთ-ერთი იყო *It's Time* 1972 წელს, რომელმაც ლეიბორისტული პარტიის 23 წლის შემდეგ ძალაუფლებაში პირველად მოსვლას შეუწყო ხელი.

დიდი ბრიტანეთის ჰიმნი *God save the Queen* (ღმერთო, დაიფარე დედოფალი) წლების განმავლობაში ავსტრალიის ეროვნული ჰიმნიც იყო. 1974 წელს *Advance Australia Fair* (წინ, მშვენიერო ავსტრალიავ) ჩატარებული პლებისციტის შედეგების თანახმად, ავსტრალიის ახალი ეროვნული ჰიმნი გახდა. მრავალი წლის განმავლობაში ეს სიმღერა ლეიბორისტულ პარტიასთან იწვევდა ასოციაციას, რაც, როგორც ჩანს, პლებისციტის ჩატარების პერიოდში უკვე მივიწყებული იყო. ხალხში ყველაზე პოპულარული ეროვნული სიმღერა იყო *Waltzing Matilda* (ვალსის მოცეკვავე მათილდა). ამ სიმღერაში მოთხრობილია ქურდის ისტორია, რომელიც დაპატიმრებას დახრჩობას ამჯობინებს. ეს სიმღერა ეროვნული ჰიმნისათვის შეუფერებლად ჩაითვალა. ოფიციალურ ღონისძიებებზე ეროვნული ჰიმნი ყოველთვის ერთპიროვნულად იმღერება და არა ხალხის მიერ, არა აქვს მნიშვნელობა, რა მუსიკალურ ხერხს მიმართავენ — პოლიფონიას თუ უნისონს.

ავსტრალიურ პოლიტიკაში გამოყენებული პოლიფონიის მეტად საინტერესო ფორმაა *Dog whistle politics* (ძაღლის სტვენის პოლიტიკა). ეს გულისხმობს ისეთი გზავნილების გაჟღერებას, რომელიც მხოლოდ გარკვეული ჯგუფისთვისაა გასაგები. ყველაზე მეტად ცნობილია მაგალითი, როდესაც პრემიერ მინისტრმა ჯონ ჰოვარდმა თქვა: „ჩვენ გადავწყვეტთ, ვინ ჩამოვა ამ ქვეყანაში და რა პირობებით“. ეს საკმაოდ გონივრულად ჟღერდა და მისი მომხრეებისთვის ძაღლის სტვენას წარმოადგენდა, რაც იმას ნიშნავდა, რომ ის მკაცრი იქნებოდა თავშესაფრის მოხონებელთა მიმართ.

ყველაზე ადვილად პოლიტიკოსს შიში ეძლევა: ისინი მტრები არიან, ჩვენ ისინი უნდა დაგამარცხოთ. გავიხსენოთ ჰიტლერის, სტალინისა და ჩერჩილის ამგვარი რიტორიკის წარმატება. ჰიტლერი ასევე ინტენსიურად მიმართავდა კომუნიკაციის სიტყვა-პასუხის ფორმასაც.

დღესდღეობით, პოლიტიკოსები თავიანთი ინტერესების დაცვასა და გავლენის სფეროს გაძლიერებას დისტანციურად, შორეულ ქვეყნებში ომების გაჩაღებით ცდილობენ. ასე მოხდა ერაყსა და ავღანეთში. ამგვარად, როცა მათ აწყობთ, შეუძლიათ ადამიანებში პატრიოტული გრძნობების გაღვივებით მიაღწიონ თავიანთ ჩანაფიქრს და თანაც ისე, რომ ხალხს ნაკლები დისკომფორტი შეუქმნან. ერაყსა და ავღანეთში დაღუპული 30-მდე ავსტრალიელი ჯარისკაცის ჩამოსვენებამ პრემიერ მინისტრს შესაძლებლობა მისცა განსაკუთრებული სამგლოვიარო ცერემონიალი ჩატარებინა. ყოველი მათგანი სრული სამხედრო პატივით დაიკრძალა. სახეზეა მუსიკის პოლიტიკური მიზნით გამოყენების კიდევ ერთი ხელსაყრელი შემთხვევა.

მიღებულია მოსაზრება, რომ დიქტატორები მათი ავტორიტეტის განმტკიცებისა და პატრიოტული გრძნობების გასაღვივებლად ბურდონსა და ოსტინატოს მიმართავენ. იგივე ხერხები დამახასიათებელია დემოკრატი პოლიტიკოსებისთვის, მაგრამ როგორ ქმნიან ისინი

ჰარმონიას? ჰარმონია შეიძლება დაიწყოს, როცა ადამიანები კმაყოფილი არიან საკუთარი სამსახურებრივი პოზიციით. მე არ ვამბობ „მდგომარეობით“, რადგან ავსტრალიაში გენდობით სოციალურ მობილობას. პოლიტიკური ღირიქორი დარწმუნებული უნდა იყოს, რომ ხმათა განაწილება სამართლიანია და ყველა თავის პარტიას იმდენად კარგად მღერის, რომ ყველაფერი ერთად მთლიან ჰარმონიას წარმოქმნის.

ამას მრავალი ხელისშემშლელი ფაქტორი ახლავს. მძლავრმა ბურღონმა შეიძლება სხვა ხმები გადაფაროს. ოსტინატოს შეუძლია აზრი სლოგანით ჩანაცვლოს.

პოლიტიკოსები ჰარმონიას წარმატებით მაშინ ამკვიდრებენ, როცა ჰარმონია თავად მათ რიგებში სუფევს. სამინისტრო საზოგადოების მიკროკოსმოსს წააგავს. ხელისუფლების წევრები დაარწმუნებული უნდა იყვნენ გუნდური მუშაობის აუცილებლობაში. ბუნებრივია, ბევრი საკუთარი პოზიციის მუდმივ ძიებაში იქნება, მაგრამ კარგი ლიდერი შეძლებს მათ საკუთარი როლიც შეასრულებინოს და პარალელურადც იმოძრაოს.

პარლამენტში შეკითხვების საათი ის დროა, როდესაც ჰარმონია და აზრთა სხვაობა ისადგურებს. მოწინააღმდეგე მხარე ცდილობს, დასვას შეკითხვა მთავრობის დისკრედიტაციის მიზნით და არა ინფორმაციის მოსაპოვებლად. ეს არის ე. წ. „ღორთი დიქსერის“ შეკითხვა და მისი ხასიათი ძალიან შორსაა რეალურად ინფორმაციის მოძიების სურვილისგან. შეკითხვების საათი, პრაქტიკულად, ყოველთვის უკავშირდება არა ინფორმაციის გაცვლა-გამოცვლას, არამედ შეკვეთილი კითხვების დასმით ყალბი ჰარმონიის შექმნის მცდელობას.

მეორე მსოფლიო ომისა და წარუმატებელი სოციალიზმის შემდეგ, ავსტრალიის ხელისუფლებაში მოვიდა რობერტ მენცი, რომელიც ბრიტანეთისადმი უსაზღვრო სიყვარულით გამოირჩეოდა. ის აცნობიერებდა კომუნიზმის ზიფათს და კომუნიტური პარტიის აკრძალვაც კი სცადა. კომუნიზმისადმი ანტიპატიისა და პატრიოტიზმის კომბინაციამ მენცს საკმაოდ მაღალი პოლიტიკური ქულები მოუტანა. მას ჟღერადი და ლამაზი ხმა ჰქონდა და პრემიერ მინისტრის თანამდებობაზე ყოფნის 17 წლის განმავლობაში თითქოსდა მამის ფიგურად იქცა.

მის შემდეგ მთავრობას ზედიზედ 3 ადამიანი ხელმძღვანელობდა, რომელთაც არავითარი ორატორული ნიჭი არ გააჩნდათ. შემდეგ მთავრობაში მოვიდა ოუ უიტლემი, რომელიც შესანიშნავი ორატორი იყო და წარმოსათქმელი სიტყვის კარგი შემდგენლებიც ჰყავდა. უიტლემი ცდილობდა, ერთდროულად კომპოზიტორიც ყოფილიყო და სოლისტიც. მან მეტად ამბიციური პროგრამა წარმოუდგინა საზოგადოებას, რომელსაც თან სდევდა შესანიშნავი ორატორობა და რიტორიკა. გარდა ეროვნული ჰიმნისა *It's Time* და პლებისციტისა, უიტლემი თითქმის არ მიმართავდა მუსიკას, თუ არ ჩავთვლით საკუთარ ხმას. მისი პოლიტიკური მეგკვიდრე მალკომ ფრეიზერი ნაკლებად შთამაგონებელი ორატორი იყო, მაგრამ საკმაოდ ეფექტურად იყენებდა ოსტინატოს ტექნიკას.

ბობ ჰაუკი კარგი ორატორი იყო, მაგრამ არ ჰქონდა ლამაზი ხმა. მან საინტერესო დუეტი შექმნა თავის ხაზინადარ პოლ კეტინგთან. კეტინგს კარგად გამოსდიოდა როგორც მაღალი ღონის ორატორობა, ისე ქუჩური ლანძლავა. ჰაუკი წყვეტდა კონფლიქტებს ადამიანებს შორის, მოკლე ხანში ამკვიდრებდა ჰარმონიას ერთად შეკრებილ ადამიანებს შორის.

ბერლინის კედლის დაცემა და საბჭოთა კავშირის დაშლამ ავსტრალიაზე ისეთი დიდი გავლენა არ მოახდინა, როგორც საქართველოზე, ასე რომ, 1991 წლისთვის ჰაუკს, როგორც ჩანს, იდეები გამოეღია და კეტინგმა, ხანგძლივი მოლოდინის შემდეგ, ლიდერობის დაუფლების შანსით ისარგებლა.

როგორც უკვე აღვნიშნე, კეტინგს უნდოდა, პლაჩიდო დომინგო ყოფილიყო. მისი მუსიკალ-

ური გემოვნება უფრო მალერისკენ მიისწრაფოდა და პატივს სცემდა მტკიცე პრინციპებს. მას რამდენიმე მეტად დასამახსოვრებელი სიტყვა აქვს წარმოთქმული და რამდენიმე საკმაოდ რთულ საკითხზე მოუწია მუშაობა, მაგრამ, იმის გამო, რომ ჰაუკის მმართველობის დროს მთელი 8 წლის მანძილზე ხალხის თვალწინ ტრიალებდა, საზოგადოება დაღლილი იყო მისი ხმით.

კეტინგის შემცვლელს, ჯონ ჰოვარდს მომაბეზრებელი, გაბმული, დაბალი ხმა ჰქონდა. გარდა ამისა, საერთოდ არ გააჩნდა მუსიკალური გემოვნება. მას თანაშემწედ ჰყავდა ახალგაზრდა, მეტად ნიჭიერი და მოხერხებული საზინადარი პეტერ კოსტელო. ჰოვარდს მოსწონდა სცენაზე ცენტრალური ადგილის დაკავება, თუმცა თავი პლაჩიდო დომინგოდ არ წარმოედგინა. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, იგი იყენებდა „ძაღლის სტვენის“ ეფექტს, თუმცა მისი რიტორიკა, უმეტესწილად, ბურღონული იყო. მიუხედავად ამისა, მან მრავალ ავსტრალიელს შეუწყო ხმა და 3-ჯერ იყო არჩეული. 2007 წელს ჰოვარდმა წააგო არჩევნები კევინ რუდთან, რომელსაც ასევე არავითარი ორატორული და მუსიკალური ნიჭი არ გააჩნდა. რუდი, ამ სტატიის კონტექსტიდან გამომდინარე, საინტერესო იყო იმით, რომ მას მოსწონდა შეკითხვების დასმა და შემდეგ თავადვე პასუხების გაცემა.

2010 წელს რუდი შეცვალა მისმა მოადგილემ, ჯულია გილარდმა. ის ავსტრალიის პირველი ქალი პრემიერ მინისტრი იყო. დინ ფრენკელი¹ მას ბრტყელი და უინტერესო ხმის გამო აკრიტიკებდა. მისი ხმა მოსაწყენი და არსასიამოვნო იყო, თუმცა, ეს არ იყო მისი მისამართით კრიტიკის ერთადერთი მიზეზი. გილარდს ხშირად ჩაცმულობისთვისაც აკრიტიკებდნენ და მთლიანობაში, კრიტიკა უკავშირდებოდა უფრო მეტად სტილს, ვიდრე არსს. მან ნამდვილად აამღერა თავისი მინისტრები ერთი პარტიტურით, მაგრამ პრობლემა კარგი ჰანგის პოვნა იყო. ბედის ირონია იმაში მდგომარეობდა, რომ იგი უელსში იყო დაბადებული, მაგრამ აშკარაა, რომ უელსის ორატორული კულტურის სიმდიდრე მემკვიდრეობად არ ერგო.

გილარდის ერთ-ერთი მინისტრი პეტერ ჯარეტი ყოფილი როკ ვარსკვლავი იყო “Midnight Oil”-დან, მაგრამ, როგორც ჩანს, მან თავისი როკ შემართება მუსიკოსის კარიერასთან ერთად დათმო. მას წარმატება არც მინისტრობამ მოუტანა და მუსიკალური კარიერაც შეწყვიტა.

ოპოზიციის ლიდერი ტონი აბოტი უფრო მოჩხუბარია, ვიდრე მომღერალი. ის სამუდამოდ „გაიჭვდა“ ნეგატიური ბგერის ბურღონზე.

უნდა აღინიშნოს ადგილობრივი ტომების როლი ავსტრალიის პოლიტიკაში. ევროპული კოლონიზაციის პირობებში მათი მნიშვნელობა პრაქტიკულად უგულებელყოფილი იყო, ისინი მდებარე კლასის წარმომადგენლებად ითვლებოდნენ. ეს სიტუაცია უკანასკნელი ორმოცდაათი წლის განმავლობაში მნიშვნელოვნად გაუმჯობესდა. 1967 წლიდან მათ სრული მოქალაქეობა მიენიჭათ, ხოლო 1992 წელს მათ ტრადიციული მიწები დაუბრუნეს. აბორიგენული მუსიკა ვერ გახდა წამყვანი კულტურულ მიმდინარეობაში, თუმცა, გვხვდება მათი სინთეზი. დღეს-დღეობით, დიდი პოპულარობით სარგებლობს აბორიგენი მომღერალი/გიტარისტი გურუშული, რომლის მიერ აბორიგენულ ენაზე შესრულებული სიმღერები ბევრად მელოდიურია, ვიდრე ტრადიციული აბორიგენული მუსიკა. ჟორდანია აღნიშნავს, რომ აბორიგენული მუსიკა მკაფიოდ მონოფონიურია, მიუხედავად იმისა, რომ *didjeridu*² საკმაოდ ეფექტურ ბურღონს ემყარება. ავსტრალიაში იყო ე. წ. შავი და თეთრი ჰარმონიის მორიგების მცდელობა, თუმცა, აქამდე წარუმატებლად.

და ბოლოს, მინდა აღვნიშნო ავსტრალიურ ტრადიციულ სიმღერასთან დაკავშირებული ერთი სამწუხარო ფაქტი. 1983 წელს, როდესაც ავსტრალიამ იახტების შეჯიბრის ამერიკული

ჩემპიონატი მოიგო, რომელსაც ამერიკა 100 წელზე მეტია მასპინძლობს, ავსტრალიის ბენდის “Men at Work”-ის სიმღერა *Land Downunder* (მიწა ქვეყნის დასალიერს) ავსტრალიის არაოფიციალურ ჰიმნად იქცა. ის შეიცავდა ფლეიტის სოლოს ცნობილი საბავშვო ფერხულის *Kookaburra sits in the old gum tree*-ს თემაზე. 20 წელზე მეტი ხნის შემდეგ კომპანიამ, რომელიც ფლობდა საავტორო უფლებებს, სასამართლო წესით მოუგო *Land Downunder*-ის ავტორებს მათი საავტორო ჰონორარების 5%-იანი წილი. რეგ ჰემი, ფლეიტისტი, რომელსაც *Kookaburra*-ს თემის კომპოზიციაში ჩართვის იდეა ეკუთვნოდა, საერთოდ არ იყო ავტორად მოხსენიებული. ალბათ, დემორალიზებული მუსიკოსის სიკვდილის ერთ-ერთი მიზეზი ესეც გახდა.

სამწუხაროდ, ავსტრალიის საზოგადოებას არ ახასიათებს ჰარმონიული ურთიერთობები, თუმცა, ეჭვგარეშეაა მიჩნეული, რომ ჩვენ, საქართველოსთან შედარებით, პოლიტიკური ჰარმონიის ბევრად უფრო მეტი გამოცდილება გვაქვს. არის თუ არა შესაძლებელი კავშირი ტრადიციულ პოლიფონიასა და პოლიტიკურ ჰარმონიას შორის? ერთხელ BBC-ს ჟურნალისტმა ჟორდანის ჰკითხა, თუ რატომ არის ასე რთული პოლიტიკური ერთიანობის მიღწევა, როდესაც ქართველებს ასე უყვართ სიმღერაში ერთიანობა. ჟორდანამ უპასუხა: მიუხედავად იმისა, რომ ქართველებს უყვართ ერთად სიმღერა, ისინი უნისონში არ მღერიან, პირიქით, მათ გუნდზე მაღლა მდგომი ინდივიდუალური თავისუფლება სჭირდებათ. ასე, რომ პოლიფონიისათვის დამახასიათებელია „ინდივიდუალური თავისუფლება ერთიანობაში“, რაც ძალიან წააგავს ევროკავშირის წევრთა მრავალფეროვნების ერთიანობას.

ნათქვამია, რომ პოლიტიკის პოლიფონია არის ფედერალიზმი. ავსტრალია ფედერაციაა და სიმართლეა, რომ შტატები და ბრიტანეთის ერთა თანამეგობრობა მრავალ ხმაში ლაპარაკობს. იყო ის დროც, როდესაც შტატებს შეეძლოთ ჰარმონიულად გამართული სიმღერაც, მაგრამ მაინც, შტატებისა და ბრიტანეთის ერთა თანამეგობრობისათვის ჰარმონიაში თანაარსებობა დამახასიათებელი არ არის. საქართველოსაც აქვს ფედერაციაში – სსრკ-ში არსებობის გამოცდილება, თუმცა, ალბათ, რუსეთის დომინანტურმა როლმა და კომუნისტურმა იდეოლოგიამ პოლიფონიას ხელი ნაკლებად შეუწყო. არა მგონია, რომ ვინმემ სტალინის მმართველობის პრინციპებში პოლიფონიის მხარდაჭერა შენიშნოს!

საქართველოს ევროკავშირში გაწევრიანების შანსები ბოლო ხანებში იზრდება. ევროკავშირის ფარგლებში არსებულ ხელშეკრულებებში არსებობს კანონმდებლობის ჰარმონიზაციის მთელი სისტემა. მისი წევრი 27 ქვეყნისათვის ჰარმონიის მიღწევა სულ უფრო და უფრო რთული ხდება. პოლიტიკური სისტემა მალე შეიძლება პოლიფონიის ყველაზე რადიკალურ ფორმას, კონტრაპუნქტს დაემსგავსოს. ეს სწორედ ისაა, რითაც საქართველოს, ღვინოსა და ნავთობსაღენთან ერთად, შეუძლია გაამდიდროს ევროკავშირი.

შენიშვნები

¹ ღინ ფრენკელი ცნობილი ყელისმიერი მომღერალი და მასწავლებელი იყო.

² ავსტრალიური ჩასაბერი საკრავი (რედ.).

MATT HARVEY
(AUSTRALIA)

POLITICAL POLYPHONY

Though they may not be aware of it, the techniques of traditional polyphony are available to politicians who seek to inspire their supporters, get them “singing from the same songsheet”, and seek to present a united front. They may also be accused of “preaching to the choir”, though if the choir (supporters, media, public) follows their tune, this may yield harmonious results. If we take Jordania’s taxonomy (Jordania, 2011:16), we might apply it to politics as follows:

Drone: politicians are often accused of adopting a monotone, but it appears to sound more authoritative than a varied tone. It would also appear that if the same thing is repeated often enough, it gains authority. Sections of the media also seem to believe in constant repetition of the same message and the advertising industry also seems to believe in its effectiveness.

Ostinato: frequent repetition of a short phrase or slogan is a technique widely used in politics. In speeches, it can lend a musical quality. It is described as being “on message” during political campaigns. If the content of a speech can be continually tied back to the slogan, it can work to shape and unify the speech. The slogan may also resonate with the people and be suitable for chanting or becoming a catchphrase in popular use.

Parallel polyphony: Where a political team are putting out a range of harmonious messages and the leader seeks to change the tone, they would hope that the rest of the team are able to adjust their tone accordingly.

Canonical: In politics, there are a limited number of positions with well established rhetoric to support them. They may be used cyclically by the same group eg on gaining power: “Things are much worse than we thought. We must all tighten our belts”. Then at election time “These are all important projects. We will make them happen”. The other canonical analogy would be the different sides of politics putting out their same messages all the time with some people always supporting the same party and others moving as they see fit.

Heterophony: Heterophony as a close associate of unison singing, where parts sing the same basic melody but sometimes, consciously or unconsciously, deviate from the basic melody. There are interesting psychological differences when singing heterophony, and sometimes singers believe they are singing the same melody, but they are in fact singing different versions of the melody; on the other hand, sometimes singers believe they are different tunes, but in fact they are singing the same melody. All these have interesting parallels in polyphonic life.

We should also consider the possibility of **Unison** though this may be more suited to dictatorship than democracy, as everyone needs to sing the same melody. We should also consider **Cacophony**, perhaps the most common form of polyphony in political discourse.

In this paper, I suggest that **Harmony** should be the politician’s aim, but many prefer **Unison**. We should also consider the availability of some musical styles:

Classical: based on well developed principles and governed by strict rules. A party may have a

classical ideology from which it is willing to depart if the times demand it, but which is available if they need to show some principles.

Folk: Politicians can appeal to their folk roots and homespun wisdom and stories.

Jazz: Politicians can take an old theme and dress it in new clothes to fit the times and improvise endlessly.

Pop: Politicians are often accused of “populism” – doing what is popular rather than what is “right”. In a democracy, politicians have to do a certain amount of what is popular in order to get elected, but if they have no core values, they may be swept away by a change of public mood.

Rock: perhaps more suitable to rebellion, but loudness, repetition and anger can be powerful instruments for a politician, particularly in the times of social and economical upheaval.

The next question might be the politician’s musical role:

Composer: the politician has written the book by which the country is to be run. In Australia, Menzies and Whitlam were composers, in the United States FD Roosevelt, Kennedy, Johnson and Reagan, in Britain Thatcher. In the USSR Lenin and Stalin.

Conductor: this is the role I believe governments, and especially their leaders, should take, encouraging the people to live in harmony, but there are the problems that some people may want to play a different tune and some do not want to acknowledge the conductor. In Australia, Bob Hawke was perhaps the most successful Prime Minister to play this role, a great conciliator who after eight years seemed to stand for nothing.

Soloist: Many politicians want to be the star of the show. This is certainly the case for dictators. Paul Keating wanted to be the Placido Domingo of Australian politics but the people became sick of his tune. It is true that Ignaz Paderewski, the great pianist, was President of Poland. Perhaps that was particularly appropriate in Poland at the time.

Musicologist: some politicians are expert in judging what the people want to hear at a given time. Others seek to impose their tune. Vytautas Landsbergis in Lithuania stands out as a musicologist President.

We might start with the actual use of music in politics then return to the metaphorical. Perhaps the most common use of music by the state is the marching tune. This can be so powerful that it induces men to march to their deaths full of patriotic fervour.

The church has long understood the importance and potential of music. Many political movements have also recognised the power of music to express solidarity.

In Australia there have been few songs used in political campaigns that have caught the public imagination. One was the *It’s Time* campaign in 1972 which swept the Labor Party to power for the first time in 23 years.

In Australia, the British anthem *God save the Queen* was also the national anthem for many years. In 1974, a plebiscite was held and *Advance Australia Fair* was the people’s choice as the new national anthem. For many years, this song had been connected to the Labor Party, but it seems that that association had been forgotten by the time of the plebiscite. The most popular national song, *Waltzing Matilda*, the story of a sheep thief who drowns rather than be arrested, was thought to be unsuitable as a national anthem. On official occasions, the national anthem seems always to be led by an individual rather than left to the people to sing in unison or polyphony.

An interesting form of polyphony used in Australian politics has been “Dog whistle politics”.

This is where the politician has a message that only their intended audience can hear. The most famous example was when Prime Minister John Howard said: “We will decide who comes to this country and the conditions on which they come” which sounds reasonable but was a dog whistle to his supporters that he would be tough on asylum seekers.

The easiest note for a politician to strike is fear: there is an enemy, we need to fight them. We can note the success of Hitler, Stalin and Churchill with this sort of rhetoric. Hitler also extensively used call and response form of communication.

In modern times, politicians have tried to have their cake and eat it by having limited wars in distant countries like Iraq and Afghanistan so they can whip up patriotism when it suits them but not inconvenience the people. The thirty or so deaths of Australian servicemen in Iraq and Afghanistan have provided frequent opportunities for prime-ministerial mourning as each body has received a full military funeral upon return to Australia. Another opportunity for political music.

We have established that dictators use drone and ostinato to assert their authority and rouse patriotic fervour – and these instruments are also available to democratic politicians, but how do democratic politicians create harmony? It must start with people being happy in their positions. I do not say “stations” as in Australia, we believe in social mobility. Sing your part well enough and you may get a new one, but different elements must be willing to play their part and work with others. The politician conductor must ensure that there are fair shares for all then get everyone singing their parts well so that overall harmony is achieved.

There are many forces against it. Loud drones may try to drown out all others. Ostinato may substitute slogans for thought.

A politician will be more successful instilling harmony if there is harmony in their own ranks. A ministry is like a microcosm of society. The members must be persuaded to work as a team and while many may be seeking different positions – and indeed the leadership – the good leader can get them to play their current parts in harmony and to move in parallel.

Question time in Parliament is a time when harmony and disaccord reign. The practice of alternating questions from opposite sides of the house means that an opposition question seeking to discredit the government (not really seeking information) is followed by a question from the government to the government – a question the government wanted to be asked, a “Dorothy Dixer”, not a genuine request for information. Thus question time is never for questions genuinely seeking information but alternates between the disaccords of insult and the false harmony of the requested question.

After the Second World War, after a period of attempted socialism, Robert Menzies came to power in Australia with his great love of Britain. He also fostered a fear of communism and tried to ban the Communist Party. That combination of fear and patriotism served him well. He had a rich and beautiful voice and became something of a father figure in his 17 years as Prime Minister. He was succeeded by three men none of whom were great orators. They were succeeded by Gough Whitlam who was a great orator and also had good speechwriters. Whitlam tried to be composer and soloist. He rolled out an ambitious program and poured out rhetoric and oratory. Apart from the “It’s Time” theme and the plebiscite on the national anthem, Whitlam did not make great use of music except in his voice. His successor Malcolm Fraser was a less inspiring orator, but did enough to get by. He used the technique of ostinato effectively.

Bob Hawke was a good orator but did not have a beautiful voice. He formed a duet with his Trea-

surer Paul Keating, who delivered lessons in economics, though in a colourful way. Keating could engage in high oratory or street fighting abuse. Hawke was adept at resolving conflicts by bringing people together and for a while, harmony reigned. The fall of the Berlin Wall and the collapse of the USSR did not affect Australia as much as this part of the world and by 1991, Hawke seemed bereft of ideas and Keating took his long-awaited chance to seize the leadership.

As I mentioned, Keating wanted to be Plácido Domingo. His musical tastes ran more to Mahler and he loved firm principles. He made some fine speeches and dealt with some difficult issues, but having already been in the public eye for eight years under Hawke, the people were tired of his tunes.

Keating's replacement John Howard had an annoying, drony voice. He had no known musical taste. Although assisted by an able young Treasurer Peter Costello, Howard liked to hold centre stage, though he certainly did not fancy himself Plácido Domingo. I have mentioned his "dog whistle", but most of his rhetoric was more a drone. Nevertheless, he struck a chord with many Australians and he was re-elected three times. In 2007, he lost conclusively to Kevin Rudd, a man also without oratorical or musical talents. Rudd had one characteristic of interest to us: he liked to ask himself questions and then answer them. He had a quiet and pleasant manner in public but a violent temper in private.

Rudd was replaced in 2010 by Julia Gillard, who had been his deputy. Gillard is Australia's first woman Prime Minister. She has been criticised by Dean Frenkel¹ for the flatness of her voice. It is boring and unpleasant and also lower class, but as she has also been criticised for her dress sense, she has received much criticism for matters of style rather than substance. She has had some success getting her ministers to sing from the same sheet, but she has had trouble finding a good song. Ironically she was born in Wales, but seems not to have inherited any of the oral richness of Welsh culture.

Gillard has a former rock star, Peter Garrett of Midnight Oil, as one of her ministers, but he is seen to have sold out his rock spirit and joined the establishment, and also not to have been a success as a minister. He has not brought any of his rock spirit to the government and no longer sings in public.

The Leader of the Opposition Tony Abbott is more of a fighter than a singer and he has struck only a droning, negative note.

A word should be said about the role of indigenous people in Australian politics. Having been marginalised and ill treated since European settlement, their situation has improved somewhat in the last fifty years. They attained full citizenship in 1967 and title over traditional land in 1992. Aboriginal music has not become part of mainstream culture but occasionally a mixture of aboriginal and mainstream music has made an impression. The aboriginal singer/guitarist Gurrumul is presently enjoying great success singing in his native language songs which are more melodious than traditional music. Jordania has noted that Australian aboriginal music is heavily monophonic, though the didgeridoo² is an effective drone. In Australia, there have been attempts at "reconciliation", a kind of harmony between black and white, but there has not yet been enough successful blending of aboriginal and non-aboriginal voices.

Finally I should mention a sad event connected to an Australian traditional song. In 1983 when Australia won a yacht race the America's Cup, held by the Americans for over 100 years, the Australian rock band "Men at Work" song *Land Downunder* became an unofficial national anthem. It was a huge hit in Australia. It included a flute solo of the well known song *Kookaburra sits in the old gum tree*, a popular children's round. More than 20 years later, the company that owned the copyright sued

the writers of *Land Downunder* and won a 5% share of their royalties. Greg Ham, the faudioist who inserted *Kookaburra* but was not one of the writers, was devastated by this development and it may have contributed to his recent death. Out of the two songs, which had become public property, one used to give money to the copyright holder of the other long after the author's death. It seems a bad omen for Australian polyphony.

We seem in for some unhappy times in Australia, having survived the global financial crisis and enjoyed a mining boom. The benefits have not spread evenly around the country and there is no sign of someone fostering harmony, only politicians who want to set us against each other. Having said that, we have undoubtedly enjoyed a more harmonious political history than Georgia. Perhaps there is an inverse relationship between traditional polyphony and harmonious politics? Jordania once answered a question from a BBC journalist, interested why Georgians are so difficult to unite politically if they like singing together so much: although Georgian do like to sing together, they do not like singing in unison, instead preferring to have some individual freedom in the overall chorus. So polyphony can be characterized as “unity acknowledging individual freedom”, close to the European Union's embrace of “unity in diversity”. In my capacity as a scholar of the European Union, I believe that this makes Georgia at least psychologically ready to join. There are some political matters making this difficult, but they are mainly beyond Georgia's control. Once Georgia gets into the EU, you will be able to teach the other Member States how to work together more harmoniously!

It has been said that federalism is the “polyphony of politics”. Australia is a federation and it is true that the States and the Commonwealth speak with many different voices. There have been times when the States have managed to sing in harmony, but it is very unusual for the States and Commonwealth all to be in harmony. Georgia has had experience of being in a federation – the USSR – but perhaps Russian domination and the ideology of communism did not support polyphony. I do not think that we can see much support for polyphony in the rule of Stalin!

Now the possibility of membership of the European Union arises for Georgia. The EU treaties talk a lot about harmony. There is a whole system for “harmonising” laws. It was hard enough fostering harmony among the original six Member States. Now there are 27 and rising, harmony is even more difficult. There is the possibility of the most radical type of polyphony, counterpoint, being used in the political system. Certainly the EU could benefit from more expertise in harmony. As well as wine and gas pipelines, this is something Georgia can bring to the EU!

Notes

¹ Dean Frenkel is a noted throat singer and voice coach.

² Australian wind instrument (edit.).

აკუსტიკური ფანტომები

აკუსტიკური ფანტომი, როგორც წარმოქმნილი გეშტალტი

„აკუსტიკური ფანტომი“ შეიძლება განისაზღვროს, როგორც სმენითი ილუზია, რომელიც თითქოს ისმის, მაგრამ სინამდვილეში ფიზიკური გამოხატულება არა აქვს და არ წარმოშობს აკუსტიკურ ტალღებს. „აკუსტიკური ფანტომი“ არის სმენითი ილუზია, რომელიც ჩვენ ნამდვილად გვესმის, მაგრამ მისი არსებობის ფენომენი მხოლოდ ჩვენს გონებაშია. მსმენელს ესმის ბგერები, რომლებსაც სინამდვილეში არ გააჩნია აკუსტიკური სტიმული, მაგრამ აქვს „რეალური“, განსაკუთრებული აკუსტიკური ელემენტების ფორმირების შედეგად წარმოქმნილი „ფიქტიური“ ბგერები. ასეთი ფენომენი უკვე აღიარებულია და მუსიკალური პრაქტიკის სხვადასხვა სფეროს შესწავლის საგანსაც წარმოადგენს.

ეთნომუსიკოლოგები აკუსტიკურ ფანტომს აღწერენ, როგორც სმენის „თანდაყოლილ ან სუბიექტურ“ მოდელს (Kubik, 1967). შემეცნებითი ფსიქოლოგები მას „სმენით ნაკადს“ უწოდებენ (Bregman, 1990). ამ სფეროში შექმნილი ისეთი ტერმინები, როგორიცაა „წარმოქმნილი გეშტალტი“, „შედეგობრივი მოდელები“ ან „ფსევდოპოლიფონია“ ყველასათვის მისაღებია (Reich, 2002; Pandey, 2005). თუმცა, მე უპირატესობას ჩემ მიერ შემოტანილ ტერმინს – „აკუსტიკურ ფანტომს“ ვანიჭებ. კონტექსტის შესაბამისად, ამ მოხსენებაში ზემოთ ხსენებულ სხვა ტერმინებსაც გამოვიყენებ.

ზოგადი ანალიზი მსოფლიოს ტრადიციული და არატრადიციული მუსიკის სხვადასხვა ტიპის მაგალითებისა, რომლებშიც ჩვენ ვპოულობთ „წარმოქმნილი გეშტალტების“ გამოკვეთილ ნიმუშებს, ცხადყოფს, რომ ისინი ხშირად დამხმარე, ან, ზოგიერთ შემთხვევაში, საგანგებოდ ჰოკეტინგის ტექნიკით მიღებულ მოვლენებს წარმოადგენენ. ეს ტექნიკა არის სტრუქტურულად სრულყოფილი სტრატეგია, ძალზე მარტივი ელემენტებისგან რელიეფური მოდელებისა და კომპლექსური ბგერითი სტრუქტურების შესაქმნელად. ჰოკეტინგის პრინციპებზე, როგორც სტრუქტურულ ტექნიკაზე დამყარებული მრავალხმიანი ტრადიციების მაგალითები მრავლადაა აფრიკაში. მათ ასევე ვხვდებით კპელეს ხალხში გვინეა/ლიბერიადან (მაგალითად, საყვირის ანსამბლები, მცენარეებით განწყენილის სიმღერები), აკა და ბა-ბენზელეს ხალხებში ცენტრალური აფრიკიდან, ბაკას ხალხში კამერუნიდან, მბირას მუსიკაში ზიმბაბვეს შონადან, სალამურის ანსამბლებში უგანდა/ბუსოგიდან, ბანდა-ლინდას საყვირის ანსამბლებში ცენტრალური აფრიკიდან და სხვ. ჰოკეტინგის სხვა მაგალითებიდან დავასახელებ ინდონეზიურ გამელანის მუსიკას, ჰოკეტისა და კრიმანჭულის ვოკალურ პოლიფონიას დასავლეთ საქართველოდან, ფლეიტის ტიპის საკრავზე შესრულებულ ლიტვურ მრავალხმიან სკულჟიიას, შედარებით ნაკლებად ცნობილ რუსული სალამურის ტრადიციებს კურსკის ოლქიდან (Velitchkina, 1996; Grauer, 2011; Jordania, 2006).

ჰოკეტის ტექნიკა, ზოგადად, გამოხატავს კავშირს ერთზე მეტ ინსტრუმენტსა ან ხმაში ბგერათა ალტერნატიულ მოდელებსა და სიჩუმეს (პაუზებს) შორის, როდესაც კომბინირებული იქმნება „მთლიანობა“. ამასთან, მან ასევე შეიძლება წარმოშვას ფსევდოპოლიფონი-

აც ერთი ხმაში ან საკრავში. ამ ტიპის ვოკალური ჰოკეტიგის კარგად ცნობილი მაგალითია იოლდი, როცა ერთი ხმით იქმნება ერთდროულად რამდენიმე ხმის შთაბეჭდილება, რაც მსოფლიოს მრავალ კულტურაში გვხვდება.

შემოქმედებითი თვალსაზრისით, მიმზიდველი ისაა, რომ სხვადასხვა ტიპის სტრატეგიები არაერთგვაროვნად მოქმედებს აღქმაზე და იყენებს მის პოტენციალს შესრულების პრაქტიკიდან მომდინარე მახასიათებლების ჩამოყალიბებისათვის. ამ კონტექსტში ეს „ახალი მახასიათებლები“ ქმნის ერთ მთლიანობას, გეშტალტურ-შემეცნებით რეზულტატებს, რომელიც უმაღლეს დონეზე ერთმანეთისაგან მნიშვნელოვნად განსხვავებულია, როცა ინფორმაცია (ბგერითი ფენომენი) დაბალ დონეზე სპეციფიკური ხერხითაა ორგანიზებული (Bregman, 1990).

ჩემი კვლევის ფუნდამენტური მიზანია ისეთი დონის სისტემის და პროცესის ორგანიზება, რომელიც ხელს შეუწყობს აკუსტიკური ფანტომის შემდგომ კვლევას. საბოლოო მიზანი კი ამ ფენომენის მუსიკალურ კონტექსტში შესწავლაა; ფენომენისა, რომელიც საინტერესო კომპოზიციურ შესაძლებლობებს ქმნის მსმენელის ყურადღების მისაპყრობად და გეშტალტური მოსმენის დიდი გამოცდილების მისაღებად.

სტატიაში წარმოდგენილია ასეთი ტიპის მოვლენათა ანალიზისადმი განსხვავებული მიდგომების მოკლე მიმოხილვა. აქვე სხვადასხვა ტიპის მუსიკის უტყუარი მაგალითები შევარჩიე მთელი მსოფლიოს მასშტაბით, მისი ისტორიის გათვალისწინებით. მიმაჩნია, რომ ამგვარმა შედარებითმა ანალიზმა, სხვადასხვა დისციპლინის შედეგების დაპირისპირებამ და სინთეზირებამ ტრადიციული მუსიკის ანალიზიდან სმენით აღქმამდე, მნიშვნელოვნად უნდა შეცვალოს სმენითი და მუსიკალური ილუზიების წარმოქმნის ჩვენეული გაგება.

სმენითი სცენა და აღქმის გაურკვევლობა

სმენითი აღქმა, როგორც ჩვენ ამას ჩვეულებრივ ვიაზრებთ, როცა „მოსმენას“ ვგულისხმობთ, არ არის პასიური პროცესი. ჩვენი ყურის დაფის აპკები შეიძლება ვიბრირებდეს, მაგრამ საბოლოო ჯამში, აღქმა, როგორც სმენითი გამოცდილება, ხორციელდება, როგორც ნევროლოგიური ინტერპრეტაციის პროცესი, რომელიც წარმოქმნის სმენითი აღქმის მოდელს. ჩვენი ყური აკუსტიკური მოვლენის შეფასებისას განასხვავებს დაჯგუფებას, შერწყმას, დაყოფას და ა. შ., რადგან აფასებს მნიშვნელობას, სტრუქტურას, მოდელს და ა. შ.

„სმენითი სცენის ანალიზი“ (სსა) ცნებას აქ განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს. ის აღწერს, როგორ აანალიზებს სმენითი აღქმის სისტემა ხმაურიანი და რთული აკუსტიკური სამყაროს ცალკეულ შეთანხმებულ ბგერად ელემენტებს ან მნიშვნელობის მქონე მოვლენებს. ამდენად, იგი გვეხმარება სმენითი მოვლენების აღქმის ორგანიზებაში. „სმენითი სცენის ანალიზი“ დაკავშირებულია ჩვენ მიერ სხვადასხვა ბგერითი წყაროების დაჯგუფებასა და გამოყოფასთან (Bregman, 1990).

როდესაც ხალხით სავსე ხმაურიან ოთახში ერთი მოლაპარაკის ხმა გვესმის, ჩვენ ფაქტობრივად არა გვაქვს სმენითი სცენის ანალიზის შესაძლებლობა. როდესაც სმენითი სისტემის მიერ ბგერები დაჯგუფებულია აღქმით რიგებად, თითოეულ მათგანს „სმენით ნაკადს“ ვუწოდებთ. აქ სახეზეა აღქმითი კავშირი „ნაკადსა“ და „წყაროს“ შორის, რის გამოც ნაკადი აღიქმება, როგორც ერთი წყაროდან მომდინარე. რეალური და ვირტუალური წყაროები სმენით ნაკადებს წარმოადგენენ. ისინი ერთმანეთისგან არა ფსიქოლოგიური თავისებურებებით, არამედ საგანთა რეალობით განსხვავდება. მაშ, რატომ გვესმის ბგერების ზოგიერთი კომბინაცია შერწყმულად და ზოგიერთი – დაცალკევებულად? ამ საკითხების გადასაჭრელად „სმენითი

სცენის ანალიზი“ ისევე ხელმძღვანელობს სმენითი ინფორმაციის „დაჯგუფების კანონებით“, როგორც ვიზუალური ინფორმაციის აღქმისას გეშტალტ-ფსიქოლოგები – ჩამოყალიბებული „ორგანიზების კანონებით“.

ამ ბეგრების სპეციფიკური ორგანიზება, რომელიც ნაკადებსა და წარმოქმნილ თვისებებს აძლევს დასაბამს, როგორც ჩანს, დამოკიდებულია დაჯგუფების გარკვეული კანონების შესაბამისობაზე. „მელოდია“ არის დაჯგუფების ეფექტის ნათელი მაგალითი და შეიძლება აღვწეროთ, როგორც დაჯგუფების კანონების შედეგად წარმოქმნილი თვისება. ასევე წარმოებული თვისებაა „ტემბრი“ – ნაკადის ორგანიზაციით აღქმული მოვლენა, რომელიც არ წარმოადგენს სპეციფიკური ტალღური ფორმის პირდაპირ შედეგს. სმენითი მოვლენების ჩვენული აღქმა მნიშვნელოვნადაა დამოკიდებული დროით, სპექტრულ და სივრცულ მოდულებზე. მუსიკის ჩვენული აღქმა კი დამოკიდებულია აღქმითი მოდულების სხვადასხვა დონეზე. მუსიკაში საქმე გვაქვს ურთიერთკავშირის მწყობრ მოდულებთან. როგორიცაა, მაგალითად, დინამიკა (ხმის სიძლიერის მოდულები), მელოდია (უწყვეტი ბეგრის სიმაღლის მოდულები), რიტმი (დროითი მოდულები) და ა. შ. სცენის ანალიზის თვალსაზრისით, აღქმის წარმოებული თვისებები იძლევა გარემომცველი ობიექტების თვისებების ზუსტ სურათს. როდესაც სცენის ანალიზი ვერ ხერხდება, წარმოქმნილი აღქმის ფორმები შესაბამისობაში არ არის გარემოსთან, მაშინ, ისინი მთლიანად ქიშკრულია. ასეთი სმენითი ილუზიების, ან ფიქციების დახასიათებისათვის ბრეგმანმა (Bregman, 1991) შემოიტანა *ქიშკრული დაჯგუფების* ცნება. ჩვენს ყოველდღიურ გარემოში სმენითი სისტემები ყველაფერს აკეთებენ ქიშკრების თავიდან ასაცილებლად, მაშინ, როდესაც მუსიკის შექმნის საბოლოო მიზანი ხშირად არის სმენითი სისტემის „მოტყუება“ ფიქტიური ნაკადით – ბგერითი ფანტომებით. ამ კონტექსტში მუსიკა შეიძლება აღიწეროს, როგორც წინასწარგანზრახვით შექმნა ბგერითი ფანტომებისა, რომლებიც სმენითი დაჯგუფების პროცესების მოდულებს წარმოადგენენ. ამან შეიძლება ნათელი მოჰყვინოს შემოქმედებით პროცესს პოლიფონიურ მუსიკალურ სტრუქტურებში ბგერითი შრეების შერწყმის ან დაყოფის თვალსაზრისით. განმეორების ფენომენის საფუძვლების გაგება, შესაძლოა, გამოავლინოს საინტერესო გზები, სადაც სმენითი აღქმის სურათი ბგერითი ფანტომის სასარგებლოდ შეიძლება მანიპულირებდეს.

1950 წელს მკვლევრებმა – მილერმა და ჰაისემ ჩატარეს ექსპერიმენტი ბგერითი ნაკადის ფენომენზე (Miller & Heise, 1950). ამ სამუშაომ ხელი შეუწყო შემდგომში – 1970-იან წლებში განხორციელებულ საფუძვლიან კვლევას სმენითი მექანიზმებისა და აღქმის შესახებ (Bregman, 1991; Bregman & Campbell, 1971; Van Noorden, 1975). ბრეგმანისა და მისი თანამშრომლების ექსპერიმენტებმა გამოავლინა სხვადასხვა აკუსტიკური განზომილება, რომლებიც შეიძლება გამოვიყენოთ რთული ბეგრის კომპონენტების დაჯგუფებისას. ფართო კვლევები ჩატარდა ლაბორატორიულად კონტროლირებად პირობებში მარტივი თანმიმდევრობის დაჯგუფების ციკლური განმეორების ტენდენციების გასაანალიზებლად, ორგანიზაციის გეშტალტური კანონების დასადგენად (Bregman, 1991). ლაბორატორიული ეფექტი იქმნება სწრაფად, ალტერნატიული – მაღალი და დაბალი ტონების თანმიმდევრობით და იყოფა მაღალ და დაბალ ნაკადებად, რასაც „ნაკადის ეფექტი“ ეწოდება (Bregman, 1991). ეს ცნობილი ეფექტი ჰოკეტის ტექნიკის ფორმების მქონე მუსიკიდან მომდინარეობს. ნაკადის ეფექტი მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს ბგერით ფანტომს. ბგერითი ნაკადის დაყოფას შეუძლია გავლენა მოახდინოს ისეთ ფაქტორებზე, როგორიცაა: ქვედანაყოფებს შორის სიახლოვის სიხშირე, დროითი სიახლოვე, ამპლიტუდა, სივრცული მდებარეობა, ტემბრი და ა. შ. (Deutsch,

1999). დაჯგუფებებს შორის კონკურენციამ მუსიკალურ სიტუაციებში შეიძლება მიგვიყვანოს არაერთმნიშვნელოვან შედეგებამდე.

ნება მომეცით, ამის საილუსტრაციოდ მიმოვიხილო ჰოკეტინგის ტექნიკა. განვიხილოთ სიტუაცია, როცა გამეორებადი მელოდიური მოდელები სრულდება ჰოკეტინგის ტექნიკით. ეს ნიშნავს, რომ ზდება მელოდიის განაწილება რამდენიმე განსხვავებულ საკრავს შორის. თითოეული უკრავს ერთ ნოტს მოდელის შესაბამისად და განმეორებისას ჟღერს ყველა ნოტი. ერთგვაროვანი საკრავების ფარგლებში ორგანიზებული ჰოკეტინგის სტრუქტურა ბგერის სიმალლეთა სიახლოვეთა მართული. თუმცა, ამ მხრივ, შესაძლოა, იყოს კონკურენცია ტემბრულ ნაკადსა (სხვადასხვა საკრავის ხმები) და ნაკადის ბგერათა სიმალლეს შორის, სადაც ყურადღება ფოკუსირებულია მსმენელზე. აღსანიშნავია, რომ ჩვენს აღქმაში შეცვლილი მელოდიური მოდელები და რიტმი შეიძლება წარმოიქმნას პერცეპტუული დაჯგუფების ცვლილების შედეგად.

აკუსტიკური ფანტომები და ნაკადები

ეთნომუსიკოლოგიურ კვლევაში ტერმინი „დამახასიათებელი მოდელები“ (“inherent patterns”) პირველად გერჰარტ კუბიკმა აღწერა (Kubik, 1962). მან ეს ფენომენი აღმოაჩინა სმენითი ნაკადების ექსპერიმენტული ლაბორატორიული კვლევის გარეშე, როცა ამაღინდა ქსილოფონზე დაკრის გაკვეთილებს იღებდა აღმოსავლეთ აფრიკაში, (Kubik, 2010). კუბიკის მიერ ნიშანდობლივი ნიმუშები შეიძლება განისაზღვროს, როგორც სმენითი წარმოსახვის სახით არსებული დამოუკიდებელი მელოდიურ-რიტმული ფრაზები, რომელთაც მხოლოდ სმენითი გამოხატულება აქვს და შემსრულებლების მიერ არ სრულდება. მან ისინი სწრაფი პასაჟების გარკვეული სტრუქტურული წესრიგით გამოწვეულ გეშტალტ-ფსიქოლოგიურ მოვლენად დაახასიათა (Kubik, 1966, 1967).

აკადინდა ქსილოფონის მუსიკა უგანდიდან სმენითი ნაკადით მიღებული მრავალხმიანობისა და, ამდენად, აკუსტიკური ფანტომის წარმოქმნის შთაბეჭდავი მაგალითია. აკადინდა წარმოადგენს ხის დიდ ქსილოფონს, რომელზეც რამდენიმე მუსიკოსი ერთდროულად უკრავს. აქედან გამომდინარე, მუსიკა შედგება იზოქრონული ნოტების ჩქარი, ურთიერთდაკავშირებული მოდელებისა და ცალკეული ინტერვალისაგან, რომლებიც 8,4 ტონს აღწევენ ერთ წამში. ციკლის ერთი და იგივე თანმიმდევრობები ხანგრძლივად მეორდება. ამ სწრაფ ცვლილებებს მიეყვართ განსაკუთრებულ მოდელებთან, რომლებიც ჩნდება ჯადოსნური სისწრაფით დაკავშირებულ ბგერებსა და ნაწილაკებს შორის. თითოეული მუსიკოსის მიერ შესრულებული ციკლი ნამდვილად იზოქრონულია, მაგრამ ორი ნაწილის მონაცვლეობა წარმოშობს მაღალ და დაბალ პერცეპტულ დინებებს, რომლებიც მოულოდნელ არარეგულარულ რიტმებს ქმნის. ადამიანის ყური აღიქვამს გეშტალტს – მთლიანობას და არა იზოლირებულ ბგერებს. კომბინირებული თანმიმდევრობა ძალიან სწრაფია იმისთვის, რომ ყური მიჰყვეს და ზუსტად დაიჭიროს ყველა ნოტი. ამრიგად, სმენითი აღქმის აპარატი იძულებულია, საჭიროებისამებრ გადააჯგუფოს ეს მასალა სხვადასხვა მელოდიური/რიტმული მოდელების ფორმით. წარმოქმნილი „გეშტალტები“ არ სრულდება ერთი კონკრეტული შემსრულებლის მიერ, არამედ წარმოადგენს კარგად აღქმადი მექანიზმების შედეგს, რომლებიც ცდილობენ, დააჯგუფონ შემომაჯალი ბგერები გეშტალტის ყველაზე საჭირო ნაკადებად/წყაროებად. კუბიკი აღნიშნავს, რომ გეშტალტის ნიმუშების მიღება ნამდვილად ობიექტური პროცესია; ისინი მხოლოდ ადამიანის მცდარი სმენითი აღქმის შემთხვევით არტიფაქტებს არ წამოადგენს: დამახასიათებელი

მოდელები არის ის, „რასაც ბევრი აფრიკელი კომპოზიტორი ძლიერი გრძნობით აკეთებს“ (Kubik, 1960; Kubik, 2010: 71). ამ ავტორისათვის მსოფლიოში არ არსებობს სხვა ისეთი კულტურა, სადაც კომპოზიტორები ამგვარივე წარმატებით ახდენენ ადამიანის აღქმის სისტემით მანიპულირებას.

შეუსაბამობა მოტორულ და სმენით სახეებს შორის

კუბიკმა აღწერა თავისი დაკვირვება *ამადინდა* ქსილოფონის მუსიკის შესახებ და შეუსაბამობა შემსრულებლების გერძნობელობასა და ხმოვანი ილუზიური ნიმუშების გამოხატულებას შორის. „შესასრულებელი ნაწილების ურთიერთშეკავშირების ეკონომიური ტექნიკის მეშვეობით, და ასევე სიმაღლეების არარეგულარული სტრუქტურის ტონალობის თანმიმდევრული ინტერვალებით, კომპოზიტორებმა შეძლეს, შეექმნათ სმენითი სურათი, რომელიც შემეცნებაში ვიბრირებს (Kubik, 2010: 112). მსმენელები აღიქვამენ არა მოდელებს, რომელთაც შემსრულებლები უკრავენ, არამედ ტვინის აღქმითი მექანიზმის რესტრუქტურიზაციის შედეგს. ამ გავებით, მუსიკის მქლერი სახე ხშირად საკმაოდ განსხვავდება ნოტებისაგან, რომელიც ჩვენ შესრულებისას შეიძლება გავიგონოთ.

ეს ამოუხსნელი კონფლიქტი მოტორულ და ხმოვან სახეებს შორის შესაძლებელია აღმოვაჩინოთ ბევრითი ფანტომის მქონე სხვა ტიპის მუსიკაშიც. მაგალითად, ესკიმოსების ვოკალური თამაშების (Katajjaq, Iirngaaq, Piquisiraarniq) დროს. ჩვეულებრივ, ორი პირისპირ მდგარი ქალი ჩასუნთქვისას და ამოსუნთქვისას ახდენს სპეციფიკური მოტივების ვოკალიზებას მქლერი და ყრუ ბგერებით. ტოტალური ეფექტი მიიღება დე-ფაზირებული ხმების მოტივების ერთმანეთზე დაფენით. თითოეული მოტივი შეიცავს ზედა ბგერებით თანხლებულ ქვედა (ან პირიქით) ბგერებს და, თუ ხმები ერთმანეთს მოსდევს, იქმნება ორი განსხვავებული ნაკადის შთაბეჭდილება. რეალურად, ყოველ ბგერას წარმოქმნის ორი პარტნიორიდან თითოეული. *ამადინდა* ქსილოფონის მუსიკის მსგავსად, ორივე ხმა ერთ ბგერათკომპლექსს ქმნის. ესკიმოსები ორი განსხვავებული ბგერითი ნაკადის საშუალებით ცდილობენ წარმატების მიღწევას თამაშში. მსმენელისათვის რთული გასარჩევია – უშუალოდ რომელ ბგერას ვინ ასრულებს და როგორ მიდის თამაში (Beaudry, 1988).

არსებობს სხვა ფაქტორებიც, რომლებიც ხელს უწყობს ასეთი ბგერითი ფანტომების წამოქმნას. ესენია: სივრცული სიახლოვე (ქალები თამაშისას ერთმანეთთან ძალიან ახლოს დგანან) და ვოკალური ფლერადობის მსგავსება (დიაპაზონი, ტემბრი). არაერთგვაროვან აღქმას მსმენელში ისინი შეგნებულად და ისე მოხერხებულად აღწევენ, რომ საოცარი სხვაობა ნანახსა და გავიწყობს შორის. სმენითი ნაკადის პროცესი იწვევს ამ აკუსტიკური ფანტომის წარმოქმნას და რაც უფრო ოსტატურია შესრულება, მით უფრო უხილავია აკუსტიკური ფანტომები (Nattiez, 1983).

აკუსტიკური ფანტომის დაწინაურება

აღქმითი ნაკადების ჩამოყალიბება მხოლოდ მუსიკის ტრადიციული ფორმებისთვის არაა დამახასიათებელი. იგი მნიშვნელოვან როლს თამაშობს დასავლურ კლასიკურ და თანამედროვე მუსიკაში. საუკუნეების მანძილზე ბევრი კომპოზიტორი ინტუიტიურად ადგენდა იმგვარ ბგერით სტრუქტურას, რომელიც გამიზნულად იყო მიმართული ბგერითი ფანტომების წარმოქმნისაკენ. ბაროკოს ეპოქის ისეთი კომპოზიტორები, როგორებიც იყვნენ ტელემანი და ბახი, ხშირად ქმნიდნენ ფსევდოპოლიფონიურ ფაქტურას სოლო ინსტრუმენტულ ნაწარმოებებში

(მაგ., ბაზის სოლო სავიოლინო პარტიტა), სადაც მაღალი და დაბალი რეგისტრების სწრაფი მონაცვლეობა ორი ურთიერთგადაპკეითი მელოდირი ხაზის ეფექტს იძლეოდა. მიუხედავად იმისა, რომ ამ მუსიკის შესრულება ისე სწრაფად არ ხდება, რომ შევძლოთ მაღალი და დაბალი მელოდირი ხაზების გამოცალკევება, როგორც ეს *ამდინდა* ქსილოფონის შემთხვევაში იყო, მაინც ჩანს მათი დაყოფის ხარისხი. ბოლო დროს ჰოკეტის ტექნიკა სხვადასხვა ორიგინალური გზით აითვისა ბევრმა დასავლელმა კომპოზიტორმა. მათ შორისაა, ვებერნი (*“klang-farbenmelodie”*), ლიგეტი, ქსენაკისი, ფელდმანი, ანდრიესენი და რეიხი. სტივ რეიხმა ტერმინი „შედგობრივი ნიმუშები“ პროცესუალურ მუსიკაში მოცემული აკუსტიკური ფანტომის აღწერისათვის გამოიყენა (Reich, 2002). ცნობილია, რომ ლიგეტი ძალიან იყო გატაცებული აფრიკული მუსიკით და უშუალოდ განიცდიდა მის ზეგავლენას. მას ხიბლავდა ის, რასაც შერზინგერი „ფსიქოლოგიურ გაორებას“ (*“psychological doubleness”*) უწოდებდა (Scherzinger, 2006) და ზოგიერთ ნაწარმოებში ცდილობდა ერთგვარი ილუზორული მუსიკალური სივრცის შექმნას, რომელიც ჰგავს ბუგანდა და ბანდა-ლინდა საყვირების ანსამბლებს სამეფო კარზე. 1980-იან წლებში ლიგეტი უკვე იცნობდა სიმჰა არომის კვლევებს ცენტრალური აფრიკის მუსიკაზე (Arom, 1991), აგრეთვე, გერჰარდ კუბიკის თეორიებს დამახასიათებელ რიტმებთან დაკავშირებით (Arom, 1991). თითოეულმა მათგანმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა მის 1980-90 წწ-ის კომპოზიციებში.

რადიკალურად განსხვავებული კულტურული და ისტორიული ბგერითი გამოხატულების ბოლო მაგალითი არის „ბითბოქსინგი“, რომელიც წარმოადგენს ვოკალური პერკუსიის პოპულარულ თანამედროვე ტრადიციას, სხვადასხვა ვოკალური ტექნიკის გამოყენებით შექმნილ არტ-ფორმას, რომელიც ასე თუ ისე ბაძავს რიტმის გამომცემ მანქანას. ესკიმოსების მსგავსად, ვოკალური თამაშები ფართოდ იყენებენ შესუნთქვითა და ამოსუნთქვით მიღებულ ბგერებს, რათა წარმოქმნან დამაჯერებელი აკუსტიკური ფანტომები. „ბითბოქსინგები“ ქმნიან პოლიფონიის ილუზიურ ფორმას და შეუძლიათ მოატყუონ სმენა გარკვეული ბგერების (ბანები, დასარტყამების იმიტაცია, ვოკალი) აღქმისას, როცა ეს ყველაფერი ერთად ჟღერს. ზოგიერთი მეთოდი გულისხმობს რამდენიმე ნაკადისაგან შემდგარი ვოკალური ტემბრების სწრაფ მონაცვლეობას. ერთ-ერთ სტატიაში, რომელიც „ბითბოქსინგის“ სტილის დახასიათებას ეძღვნებოდა, ავტორები (Stowel & Plumley, 2008) მიიჩნევდნენ, რომ სწრაფი მონაცვლეობის ეს ტიპები სმენითი ილუზიის შესაქმნელად არის გამოყენებული და მათ შეუძლიათ ხელი შეუწყონ ბგერათა ფენების ტემბრულ ნაკადთა უკეთ აღქმას.

თარგმნა ია მაზარაძემ

BARBARA ELLISON
(NETHERLANDS)

SONIC PHANTOMS

The Sonic Phantom as Emergent Gestalt

We could generally define a “sonic phantom” as an illusion of hearing; something *apparently* heard but having no physical reality in terms of acoustic waves as perceptive input. Sonic phantoms are auditory illusions that we can indeed perceive but their locus of existence as hearing phenomena is only in our mind (our brain). The listener hears sounds that are actually not present as acoustic stimuli, but are instead emergent “fictional” sounds which arise as a result of a very particular organization of the “real” acoustic elements present. These kinds of phenomena have been recognized and researched independently in different fields of study and musical practice.

Ethnomusicologists typically describe these sonic phantoms as “inherent or subjective patterns” of hearing (Kubik, 1967). Cognitive Psychologists refer to them as “auditory streams” (Bregman, 1990). And within the realm of composition terms like “emergent gestalts”, “resultant patterns”, or “pseudo-polyphony” are common to refer to them (e.g., Reich, 2002; Pandey, 2005). Hence, although my preferred term is the one I am introducing here -“sonic phantoms”- throughout this paper I will use some of the different abovementioned terms as befits the context to point to the same phenomenon.

A general analysis of different types of music from around the world (both traditional and non-traditional) in which we find examples of prominent emergent gestalts, reveals that these are often either a byproduct of, or in many cases intentionally produced by interlocking techniques such as hocketing. These techniques are structurally perfect strategies to adopt for generating prominent inherent patterns and emergent complex sound structures from very simple elements. Examples of polyphonic traditions which make use of the hocketing principle as a structural technique are abundant in Africa alone and feature in the music of the Kpelle people from Guinea/Liberia (e.g horn ensembles, bush-clearing songs), the Aka and Ba-benzele from Central Africa, Baka people from Cameroon, the mbira music the of Shona of Zimbabwe, panpipe ensembles of Ouganda/Busoga, Banda-Linda Horn ensembles from central Africa, etc. Other diverse examples include the hocketing gamelan music from Indonesia, the hocketed and yodeled vocal polyphony of west Georgia, the Lithuanian Skudučiai multipipe flute music and lesser known Russian panpipe traditions from the Kursk province (Velitchkina, 1996; Grauer, 2011; Jordania, 2006).

The hocket technique, in general terms, describes interlocking alternating patterns of sound and silence between more than one instrument or voice which all combine to make a “whole”. However, it can also refer to the creation of a pseudo-polyphony within one voice or instrument. A well known example of this kind of vocal hocketing phenomenon is yodeling, found in many cultures all over the world, where a single voice is able to give the impression of multiple concurrent parts.

What is fascinating from a creative perspective is how these kinds of strategies play with perceptual ambiguity and exploit its potential for producing emergent features which arise out of performance practice. In this context, “emergent features” would be global characteristics or gestalts-

perceptual results that are significantly different- arising at a higher-level when information (sonic phenomena) at a lower-level is organized in a particular way (Bregman, 1990).

A fundamental aim underlying my compositional research in this area is in determining the organisation of such a ground-level system or process, which is capable of “bringing forth” the sonic phantom. My ultimate interest in practice is in exploring this phenomenon in a musical context as one which offers intriguing compositional possibilities to delight and capture the attention of the listener: a heightened gestalt listening experience.

In this paper I present a brief general overview of the different perspectives on the analysis of these kinds of phenomena, as well as a selection of categorical examples of diverse types of music worldwide - and throughout history- making use of techniques that could be considered as giving rise to “sonic phantoms”. I believe this kind of comparative analysis - contrasting and synthesizing results from diverse disciplines, from traditional musical analysis to auditory perception, and across musical cultures and historical periods- could significantly inform and reshape our understanding of what seems to be an essential widespread human technique for the generation of auditory and musical illusions.

The Auditory Scene and Perceptual Ambiguity

Auditory perception, as we normally understand it when we refer to *listening*, is not a passive process. Our eardrums may be vibrating, but to eventually perceive as a listening experience we must execute the neurological interpretational processes that give rise to the listening perceptual patterns. We organize the acoustic input by perceptually grouping, fusing, segregating, etc., so as to appreciate meaning, structure, patterns, etc.

The concept of “Auditory Scene Analysis” (ASA) is of particular relevance here. It describes how the auditory perceptual system parses a noisy and complex acoustic world into individual coherent auditory components or meaningful events, thus helping us organise the perception of auditory phenomena of interest. ASA is concerned with how we *group* and *segregate* various sound sources (see e.g. Bregman, 1990).

When we hear out a single speaker in a crowded noisy room we are in fact carrying out auditory scene analysis. When sounds are grouped by the auditory system into a perceived sequence, distinct from other simultaneous sequences, each of these perceived sequences is called an “auditory stream”. There is a perceptual relationship between the “stream” and “source” whereby a stream is perceived as coming from a single source. Real and virtual sources are both examples of auditory streams. They are different, not in terms of their psychological properties but in terms of the reality of the things they refer to in the world. So, what makes us hear some combination of sounds as fused and others as segregated? To address these questions ASA looks at the “laws of grouping” of auditory information much in the same way as the Gestalt psychologists dealt with the “laws of organisation” for visual information.

The particular organization of sounds that gives rise to streams and emergent properties seem to depend on the conformity to certain grouping laws. “Melody” is an example of grouping effects and can be described as an emergent property resulting from laws of grouping. “Timbre” is also an emergent property, a perceived property of a stream organisation, as opposed to the direct result of a particular waveform. Our perception of auditory events is highly dependent on temporal, spectral and

spacial patterns. Our perception of music depends on the establishment of these perceptual patterns at various different levels. In music we deal with nested patterns of relationships; for example, dynamics (loudness patterns), melody (sequential pitch patterns), rhythm (temporal patterns), etc. From a scene analysis perspective, normally in perception, emergent properties are accurate portrayals of the properties of the objects in our environment. When scene analysis processes fail and the emergent perceived shapes do not correspond to any environmental sources, they will be entirely chimerical. Bregman (1991) coined the term *chimeric grouping* to characterise such “fictions” or illusions of hearing. In our day to day environment our auditory systems try their best to avoid these chimeras, whereas in making music the goal is often to “fool” the auditory system into hearing fictional streams -the sonic phantoms. In this context, music could be described as being the deliberate creation of sonic phantoms, which are the patterns created by auditory grouping processes. So if the sonic phantoms are the patterns manifesting from the perceptual auditory grouping processes, then creative strategies can be devised to manipulate the relevant factors at the relevant levels of interaction that control the formation of sequential and simultaneous streams. This can throw a new light on the creative process in terms of highlighting how fusion or segregation of sound layers in polyphonic musical structures can be achieved. Understanding the basis of the streaming phenomena can therefore reveal interesting ways in which the perceptual auditory image can be manipulated to bring forth the sonic phantom.

As early as 1950, researchers Miller and Heise were conducting experiments into the streaming phenomenon (Miller and Heise, 1950). This type of seminal work promoted the later development of a substantial research focus in the 1970s in investigating parsing mechanisms in auditory perception (Bregman, 1991; Bregman and Campbell, 1971; Noorden, 1975). The experiments of Bregman and his collaborators have demonstrated a number of different acoustic dimensions that can be used by perception to group together the components of a complex sound. Extensive tests were carried out under laboratory-controlled conditions with cyclic repetitions of simple-stimulus sequences to analyse the grouping tendencies under certain conditions, as guided by the Gestalt laws of organisation (see Bregman, 1991). The laboratory effect created when a rapid kind of sequence of alternating high and low tones separate into high and low streams is referred to as the “streaming effect” (Bregman, 1991). It is this prominent streaming effect that manifests from music which uses hocketed interlocking forms. The streaming effect is largely responsible for the sonic phantoms. Auditory stream segregation can be affected by factors such as frequency proximity between units, temporal proximity, amplitude, spacial location, timbre, etc. (see e.g., Deutsch, 1999). Competition between the grouping cues can often lead to ambiguous outcomes in musical situations.

Let me refer to the hocketing technique to illustrate this. Consider a situation where a repeating melodic pattern is played with a hocketing technique, meaning that the melody line is split between several different instruments. Each instrument is set to play one note at a time of the pattern, and will, through repetition, eventually play every note in the pattern. A hocketing structure between homogeneous instruments will more than likely be perceptually organized into streams governed by pitch proximity. However, in this case there will be competition between streaming by timbre (different instrument sounds) or streaming by pitch depending on where the attentional focus of the listener is. What is fascinating is that alterations to our perception of rhythms and melodic patterns can result from these changes in perceptual grouping.

Sonic Phantoms and Streams

In ethnomusicological research the term “inherent patterns” was first described by Gerhard Kubik (Kubik, 1962). Whilst taking *amadinda* xylophone lessons in East Africa, and without knowledge of the experimental laboratory research into auditory streaming, Kubik stumbled across the phenomenon independently himself on the field (Kubik, 2010). Inherent patterns, as put forth by Kubik, can be defined as independent melodic-rhythmic phrases that only exist as an aural image and are not played as such by the performers. He described them as a gestalt-psychological phenomenon caused by a certain structural arrangement of rapid passages with wide intervals (Kubik, 1966, 1967).

The *akadinda* xylophone music from Uganda is indeed an impressive example of sonic phantom-producing polyphony and so at the same time of auditory streaming. The *akadinda* is a large wooden xylophone played by several musicians at the same time. The resulting music consists of rapidly interlocking patterns of isochronous notes and disjunct intervals firing at about 8.4 tones per second, repeating the same note sequence in cycles for extended periods of time. These speedy alterations give rise to prominent inherent patterns that appear to magically emerge from the interconnections between the sound particles. The cycle played by each player is indeed isochronous but the interleaving of the two parts creates high and low perceptual streams that surprisingly give rise to irregular rhythms. The human ear perceives a “gestalt” instead of isolated sounds. The combined interlocked sequence is too fast for the ear to follow note by note and so the auditory perceptual apparatus has to regroup the material as it sees fit forming several different melodic/rhythms patterns. The “gestalts” that emerge are not played as such by any specific player but are instead a result of the very perceptual mechanism that tries to group the incoming sounds into the best fitting streams/sources. Kubik notes that obtaining the resulting pattern gestalts is indeed the objective of the process; they are not just mere incidental artifacts of the faulty human auditory perceptual apparatus: inherent patterns are “what many African composers are after by passion” (Kubik, 1960, cited in Kubik, 2010 Vol 1, p.71). For this author, there is no other culture in the world whereby composers have so successfully manipulated the human perception system with such expertise.

Mismatch Between the Motor and Aural Image

Kubik described his observations of *amadinda* xylophone music and the mismatch between the sensory input of the players and the sounding image as bringing forth illusory patterns: “by applying the economical technique of interlocking performance parts, and through an irregular structuring of pitch sequences in disjunct intervals, composers learned to create auditory jigsaw puzzles that would oscillate in perception” (Kubik, 2010: 112). Listeners perceive patterns that are not played as such by any of the players, but are instead a result of the perceptual restructuring mechanisms of the brain. In this fashion, the sounding image of the music often differs quite dramatically from the notes that we can see being played.

This puzzling conflict between the motor image and the sounding image can also be observed in other types of music that play with sonic phantoms, such as the Inuit vocal games (Katajjaq, Iirngaaq, Piquisiraarniq). Normally played by two women facing each other, the partners vocalize specific motifs in alternating patterns of voiced/un-voiced and inhaled/exhaled sounds, with the total effect resulting from the motivic superposition of the de-phased voices. If, for example, each motif contains a low-pitched sound followed by a high-pitched one (or the contrary), and if the two voices follow

each other by half a beat, we get the impression of hearing two distinct streams of low-pitched and high-pitched sounds, respectively. In reality, each sound has been produced alternately by each of the two partners. Just as with the inherent patterns of the *amadinda* xylophone music, both voices are creating each of the sounds heard. For the Inuit, the stronger the illusion of the two different voices with two different streams, the more successful the game is. It is even difficult for the listener to tell which sounds are produced by whom even when one understands how the game is played (Beaudry, 1988).

There are other factors that contribute to this sonic phantom, such as spatial proximity (the women stand very close to each other as they play) and similarity in their sounding vocal qualities (range, timbre). These are deliberately and skillfully used by the players to produce perceptual ambiguity in the listener, with a striking mismatch between what is seen and what is heard. Auditory streaming processes cause this sonic phantom to arise and the more skilled the execution of the *Katajjaq* the more salient the sonic phantoms are (Nattiez, 1983).

Bringing Forth the Sonic Phantom

The formation of perceptual streams is not exclusive of traditional forms of music but has also played an important role in classical and contemporary Western Music. Over the centuries, many composers have intuitively composed sound structures that were strategically organised to produce emergent sonic phantoms. Composers in the Baroque period such as Telemann and Bach frequently played with pseudo-polyphonic textures in solo instrumental works (e.g., Bach solo violin partitas) where individual instruments rapidly alternated between a high and a low register, giving the effect of two interleaved melodic lines. While the performances of these compositions are typically not fast enough to segregate the high and low melodic lines as prominently as in the *amadinda* xylophone pieces, they still produce a convincing degree of separation. The *hocket* technique has also been explored more recently in many original ways by Western music composers such as Webern (“*klangfarbenmelodie*”), Ligeti, Xenakis, Feldman, Andriessen or Reich. Steve Reich used the term “*resultant patterns*” to describe the sonic phantoms generated in his process-based music (Reich, 2002). Ligeti was known for his admiration of African music and was directly influenced by it. He was fascinated by what Scherzinger called its “*psychological doubleness*” (Scherzinger, 2006), and in certain works he sought to achieve a kind of illusory musical space, inspired by such music as that of the royal courts of Buganda and the Banda Linda horn ensembles. In the 1980s Ligeti was already familiar with the research of Simha Arom on the music of Central Africa (Arom, 1991), as well as the theories of Gerhard Kubik on inherent rhythms (Arom, 1991), all of which provided substantial inspiration for his compositions in the 1980s and 1990s.

As a final example of a radically different cultural and historical sound expression, “*beatboxing*” is part of a popular modern tradition of vocal percussion, an art-form exploiting many vocal techniques that -somehow paradoxically- imitate beat-producing machines. Like in the case of the Inuit vocal games, it includes the widespread use of inhaled and exhaled sounds to produce very convincing sonic phantoms. “*Beatboxers*” aim to create the illusion of a form of polyphony, and they can trick the listening brain into perceiving certain sound events (basslines, drum machine imitations, vocals) as taking place simultaneously. Some of these techniques also involve the rapid alternation between vocal timbres producing multiple streams. In a recent article characterizing the *beatboxing* style, the authors suggest that these types of rapid alternations are used to create auditory illusions

and are employed because they can encourage the perceptual timbral streaming of the sound layers (Stowel and Plumbley, 2008).

References

- Arom, Simha. (1991). *African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Beaudry, N. (1988). "Singing, Laughing and Playing: Three Examples from the Inuit, Dene and Yupik Traditions". In: *The Canadian Journal of Native Studies*, vol. 8, no. 2:275.
- Bregman, A.S. & Campbell, J. (1971). "Primary Auditory Stream Segregation and Perception of Order in Rapid Sequences of Tones". In: *Journal of Experimental Psychology*, vol. 89, no. 2:244-249.
- Bregman, A.S. (1994). *Auditory Scene Analysis: the Perceptual Organization of Sound*. MIT, Cambridge, Mass.
- Deutsch, D (editor). (1999). "Grouping Mechanisms in Music". In: *The psychology of music*. P. 299-348. 2nd Edition.
- Grauer, D.V.A. (2011). *Sounding the Depths*. Self-Published, Createspace.
- Jordania, J. (2006). *Who Asked the First Question? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech*. Tbilisi State University: Logos.
- Kubik, G. (1962). "The Phenomenon of Inherent Rhythms in East and Central African Instrumental Music". In: *African Music*, vol. 3, no. 1: 33-42.
- Kubik, G. (2000). "Interconnectedness in Ethnomusicological Research". In: *Ethnomusicology*, vol. 44, no. 1:1-14.
- Kubik, G. (2010a). *Theory of African Music*. Vol 1. University of Chicago Press.
- Kubik, G. (2010b). *Theory of African Music*. Vol 2, University of Chicago Press.
- Miller, G.A. & Heise, G.A. (1950). "The Trill Threshold", In: *The Journal of the Acoustical Society of America*, vol. 22, no. 5:637.
- Nattiez, J.J. (1983). "Some Aspects of Inuit Vocal Games". In: *Ethnomusicology*, 27(3):457-475.
- Pandey, A. (2005). *Encyclopaedic Dictionary of Music*. P. 549-550. Gyan Publishing House.

Reich, S. & Hillier, P. (2002). *Writings on music, 1965-2000*. P. 34-36. New York: Oxford University Press, Incorporated.

Velitchkina, O. (1996). "The Role of Movement in Russian Panpipe Playing". In: *Ethnomusicology*
Online 2: <http://www.umbc.edu/eol/2/index.html>, accessed May 27, 2012

Scherzinger, M. (2006). "György Ligeti and the Aka Pygmies Project". In: *Contemporary Music Review*, 25(3): 227-262.

Stowell, D. and Plumbley, M.D. (2008). "Characteristics of the Beatboxing Vocal Style". Technical Report C4DM-TR-08-01.

Xenakis, I. (1992). *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press.

ებანის, ბანის, ბამის ურთიერთმიმართების საკითხისათვის

სამუსიკო ტერმინოლოგია ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი გასაღებია მუსიკალური ხელოვნების განვითარების საფეხურების დასადგენად. ქართული სამუსიკო ტერმინების დადგენა-გაანალიზებას უდიდესი ყურადღება ექცეოდა და ექცევა დღესაც. ამაზე მეტყველებს ქართველ ლინგვისტთა, ისტორიკოსთა თუ მუსიკისმცოდნეთა ნაშრომები, რომლებიც ხალხურ ზეპირსიტყვიერებასა თუ ლიტერატურულ ძეგლებში ასახულ მასალას, ხშიერი თუ საკრავიერი მუსიკალური ტერმინოლოგიის კვლევას ეძღვნება.

XI საუკუნის ქართველი ფილოსოფოსისა და ღვთისმეტყველის, იოანე პეტრიწის¹ თხზულებების ლექსიკა ძველი ქართული ტერმინოლოგიის კვლევის თვალსაზრისით, ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი წყაროთაგანია. დიდ ინტერესს იწვევს პეტრიწის „განმარტება“-ში დაფიქსირებული სიმღერის დაბალი, მესამე ხმის სახელწოდება *ბამი*. ცნება *ბანისაგან* განსხვავებით, რომელიც დღემდე სამშემრულებლო პრაქტიკაში ცოცხალი ტერმინია, პეტრიწისეული *ბამი* ფაქტობრივად არ გვხვდება სამწერლობო და ქართულ საერო ყოფით ლექსიკაში. თვით XVIII საუკუნის ქართული ენის ფუნდამენტურ ლექსიკონში („სიტყვის კონა“²) ხსენებული ცნების პირველწყარო პეტრიწის თხზულებაა. საინტერესოა, რატომ უწოდებს პეტრიწი სიმღერის მესამე ხმას *ბამს* და არა *ბანს*, საიდან მოიტანა მან მესამე ხმის ეს სახელწოდება?

ებანი, *ბანი*, *ბამის* რაობისა და ეტიმოლოგიის შესახებ საგულისხმო, ანგარიშგასაწვეი თვალსაზრისი აქვს გამოთქმული ივ. ჯავახიშვილს თავის ნაშრომში „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“. მეტად საინტერესოა და, ამასთანავე, გარკვეული თვალსაზრისით, საკამათოც, ე. გარაყანიძის მოსაზრება ცნება *ბამთან* დაკავშირებით. ამდენად, უპირველეს ყოვლისა, მათი თვალსაზრისების შესახებ მოგახსენებთ.

ებანის რაობის გამორკვევის საკითხს საკმაოდ ადგილი დაეთმო ი. ჯავახიშვილის ზემო-ხსენებულ ნაშრომში. დავითის ფსალმუნებიდან, თუ „დაბადების“ ქართული თარგმანებიდან მოყოლებული, ეს საკრავი დომინირებს ძველ ქართულ სასულიერო და საერო დამწერლობის ძეგლებში, ვიდრე XIX ს.-მდე. XIX ს.-ში *ებანის* კვალი წყდება. ძველი ლიტერატურული წყაროები და ხალხური ზეპირსიტყვიერი მეხსიერება თვალსაჩინო წარმოდგენას არ იძლევა იმის შესახებ, თუ როგორ გამოიყურებოდა იგი. ამდენად, დასკვნების გაკეთებაში ძალზედ ფრთხილი ი. ჯავახიშვილის სავარაუდო თვალსაზრისი *ებანის* შესახებ, მოკლედ, შემდეგში მდგომარეობს: საქართველოში *ებანი* ფაქტობრივად არ შემონახულა, მაგრამ „*ებანი* ამ საკრავის ქართული სახელი ჩანს. საკრავიც ქართული იყო თუ არა თავდაპირველად, ეს ჯერ გამოსარკვევია, მაგრამ მისი ებრაულ *ქინორის* (ქნარი – ნ.ფ.) ქართულ შესატყვისობად მიჩნევა და გამოყენება უფლებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ *ებანიც* გალობა-სიმღერის შებანებისათვის განკუთვნილი საკრავი ყოფილა, რომელიც ძალებიან საკრავთა ჯგუფს ჰკუთვნებია (...) დაბადების (...) ქართულად გადმოთარგმნის ხანაში მაინც“ (ჯავახიშვილი, 1938: 138).

ივ. ჯავახიშვილი ვარაუდობდა, რომ გარკვეული ხნის განმავლობაში *ებანი* და *ქნარი* სინონიმები უნდა ყოფილიყვნენ. მათი რაობის გასარკვევად მეცნიერს ერთმანეთისათვის შეუდარე-

ბია „დაბადების“ ქართული თარგმანების სათანადო ადგილები, რის საფუძველზეც მიაჩნდა, რომ *ებანი* და *ქნარიც* შეესატყვისებოდა ებრაულ *ქინნორს*, ბერძნულ *კითარას*, სომხურ *ქნარს* და ლათინურ *ლირას*. ივ. ჯავახიშვილი ხაზგასმით მიუთითებს საკრავი *ებანისა* და ცნება *ბანის* საერთო ფუძეზე, შესაბამისად, ამ ორი ცნების ქართულ წარმომავლობასა და მათ საგარაუდო ხნიერებაზე.

ივ. ჯავახიშვილის თვალსაზრისის დამადასტურებელ მეტად საინტერესო მასალას ვხვდებით *ებანზე* ძველი ქართული ენის განმარტებით ლექსიკონებში (ა. ჩიქობავა, ი. აბულაძე), სადაც არაერთი საინტერესო ამონარიდი მოწოდებული ძველი ქართული ლიტერატურული წყაროებიდან. ნიშანდობლივია ის ფაქტი, რომ *მექნარეობა* განმარტებულია დეფინიციით – *ებნა*. *ებნა* ნიშნავს *ქნარის* დაკვრას, *მექნარეობას*. თვალსაჩინოებისათვის, ლექსიკონში მოტანილია ამონარიდი ძველი აღთქმიდან: *კეთილად ებნდ, რაც ნიშნავს კეთილად მექნარეობდას* (აბულაძე, 1973: 145).

მეტად საინტერესო ამონარიდი მოტანილი ბიბლიიდან (დანიელი): „რომელსა ჟამსა გესმეს ხმად საყვირისად, ნესტვისად, სტვირისად და ქნარისად და ებნისად და სახიობისად“. ამ ამონარიდში ორივე საკრავი ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად წარმოდგენილი მწყობრში, რაც მათ განსხვავებულობაზე უნდა მიუთითებდეს (აბულაძე, 1973: 327).

„ქმნა ... ქნარები, ენები გალობათა“ (აბულაძე, 1973: 455) „შემსხმელნი ქნარითა და ენებითა და წინწილითა“ (აბულაძე, 1973: 145).

„ხმათა ზედა ებნისა და ქნარისა იტყუელებიან“ – სადაც ტყუელვა, თანატყუელვა, ძველი ქართულით ტაშის ცემას ნიშნავს, ან ცეკვას გულისხმობს (აბულაძე, 1973: 415, 455).

განსაკუთრებით საინტერესოდ მოგვეჩვენა ამონარიდი გრ. ნოსელის თხზულებიდან „კაცის აგებულება“, რომელიც ასე ჟღერს: „ვერ ხელეწიფების სტვენაი ებნითა და ვერცა ებნად სტვირითა“ (აბულაძე, 1973: 403).

ეს ამონარიდი X-XIII საუკუნეების ხელნაწერებიდანაა ამოღებული ი. აბულაძის მიერ. ჩვენ მოვიძიეთ ამ ციტატის შესაბამისი კონტექსტი გრ. ნოსელის თხზულებიდან, რომლის შინაარსი ასეთია: „რამდენადაც ადამიანი მეტყველი ცხოველია, საჭირო შეიქმნა სხეულში მეტყველების შესაბამისი ორგანოს შემზადება, ისე, როგორც ამას მუსიკოსებში ვხედავთ, რომელნიც საკრავის სახეობისათვის შესაბამის მუსიკას ქმნიან, რადგანაც ებანით ვერ დასტვენ და სტვირით სიმებს ვერ ააჟღერებ“ (აბულაძე, 1964: 139, 230).

ამრიგად, *ებნა* ძველ ქართულში ხმის გამოცემის პროცესის აღმნიშვნელი ცნებაა, *ებანი* – საკრავია.

ის ფაქტი, რომ *ებნა* და *მექნარეობა* ძველ ქართულ წყაროებში იდენტური მნიშვნელობის ცნებებია, იძლევა საფუძველს ვიფიქროთ, რომ ებრაულ ფსალმუნებს და საკრავ ქინნორს საქართველოში ადგილობრივი საშემსრულებლო პრაქტიკა და შესაბამისი ტერმინოლოგიაც დახვდა. *ქნარი* და *ებანი* მსგავსი დანიშნულების, თუმცა წარმომავლობით და, შესაძლებელია, უღერადობითაც განსხვავებული საკრავები იყვნენ, რასაც უნდა ადასტურებდეს სხვადასხვაგვარ მწყობრში მათი ერთად ყოფნა.

ივ. ჯავახიშვილისა და გრ. ჩხიკვაძის³ თვალსაზრისით, ქართულ საშემსრულებლო პრაქტიკაში და, შესაბამისად, ლექსიკაში *ქნარის* გამოჩენას წინ უნდა უსწრებდეს *ებანი*, რომელიც ადგილობრივი წარმომავლობის *ქნარის* მსგავსი საკრავი უნდა ყოფილიყო; თუმცა, როგორც ვიცით, *ქნარი* ლიტერატურულ წყაროებში გაცილებით ადრე ჩნდება, ვიდრე *ებანი*. ის მოხსენიებულია V ს.-ში იაკობ ცურტაველის ჰაგიოგრაფიულ თხზულებაში „შუმანიკის მარტვი-

ლობა“, *ებანი* კი, ლიტერატურულ წყაროებში ფიქსირების თვალსაზრისით, გაცილებით გვიანდელი მოვლენაა (დაახლოებით IX, X ს.-დან).

შესაბამისად, ჩნდება კითხვა: თუ სწორია ივ. ჯავახიშვილისა და გრ. ჩხიკვაძის თვალსაზრისი *ბანი-ებანის* კავშირსა და მათ სიძველესთან დაკავშირებით, მაშინ რით არის გამოწვეული გარკვეული ხნის განმავლობაში *ებანის* უგულებელყოფა ქართულ ლიტერატურულ წყაროებში? ამის მიზეზი საკრავი *ებანის* ქრისტიანობამდელი წარმომავლობა ხომ არ უნდა იყოს?

ამ კითხვაზე სწორი პასუხი უპირობოდ მოითხოვს ძველი ქართული წყაროების ზედმიწევნით ცოდნას. მოცემულ ნაშრომში შემოვიფარგლები იოანე პეტრიწის თხზულებებში არსებული მასალით. რაც შეეხება ამ უკანასკნელის ორივე თხზულებისა და ფსალმუნების ძველ ქართულ თარგმანებს, ამ ტექსტების დაკვირვებით შესწავლამ ნათელყო, რომ ამ ნაშრომებში საკრავებს შორის, ფაქტობრივად, ნახსენებია მხოლოდ *ებანი*, *ბობლანი*, *სტვირი*, *ნესტენი*, „*რქისანი*“ და „*ჭედილინი*“. ამ საკრავთა სახელწოდებები, ფონეტიკური თვალსაზრისით, ვფიქრობთ, მართლაც საკმაოდ ქართულად ისმინება (ფსალმუნები, 1990: 56, 32, 70, 80, 91, 95, 96, 97, 150).

ხომ არ უნდა მიუთითებდეს ეს ფაქტი იმაზე, რომ კულტურული თვითდამკვიდრების ამ ეპოქაში (ვეგულისხმობთ გრ. ხანძთელიდან (IX ს.)⁴ მოყოლებული პეტრიწამდელ და შემდგომ ეპოქას), მიზანდასახული ხდება ეროვნული ლექსიკის, ტრადიციული ქართული ხელოვნების აღდგენა-დამკვიდრების პროცესი, ყურადღება მახვილდება ყოველივე ეროვნულზე, თუნდაც ქრისტიანობამდელზეც?! ყოველ შემთხვევაში, იოანე პეტრიწის ლექსიკა ამგვარი განწყობილების თვალსაჩინო მაგალითია.

იოანე პეტრიწის ლექსიკაში, რომელიც შუა საუკუნეების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი წყაროთაგანია, საშუაიკო საკრავებიდან ვხვდებით მხოლოდ *ებანს*, *ბობლანს*, *სტვირს* და *ნესტეს*. ფაქტობრივად, არ ვხვდებით *ქნარს* და *ჩანგს*. თუ გავითვალისწინებთ ამ ღვთისმეტყველის სრულიად მიზანდასახულ სწრაფვას ძველი ქართული ტერმინოლოგიისადმი და ქართულ ლექსიკაში რაიმე ცნების ღვთისმეტყველების შემთხვევაში ქართული ფუძეებიდან ახალი ცნებების შეთხზვის მისეულ მეთოდს, ე.წ. „სიტყვაქმნადობის“ მისეულ გამოცდილებას, მაშინ პეტრიწის ლექსიკა კიდევ ერთი არგუმენტია, რომელიც ადასტურებს ივ. ჯავახიშვილისა და გრ. ჩხიკვაძის თვალსაზრისს იმის თაობაზე, რომ *ებანი* უძველესი ქართული შემბანებელი (შემხმობი) საკრავია, რომელსაც საერთო ფუძე, ერთი სემანტიკური ველი აკავშირებს ქართული სიმღერის ფუძის – მესამე ხმის სახელწოდება *ბანთან*; ასევე ისეთ სიტყვებთან, როგორიცაა *ე-უბნე-ბა*, *უ-ბნობ-ს*, *უამ-ბნი-ა*.

ცნება *ბანის* ხნიერება და წარმომავლობა ქართული მუსიკის ისტორიისათვის ფრიად მნიშვნელოვანი და საყურადღებო საკითხია. ივ. ჯავახიშვილს მიაჩნდა, რომ *ბანი* თუ უფრო ადრე არა, ძველი ალთქმის გადმოთარგმნის ხანაში მაინც, ქართულ სამწერლობო ლექსიკაში უკვე დამკვიდრებული უნდა ყოფილიყო. ამ ფაქტის დასტურად მას მოაქვს *მეფეთა ცხოვრების* დედაწი (არსენ იყალთოელის რედაქცია, XI ს.)⁵ გამოყენებული შემდეგი ფრაზა: „ღვთით უცემდა ორღანთა შებანებულთა“, სადაც ცნება *შებანება*, მეცნიერის განმარტებით, ჰარმონიულად შეთანხმებულს (საკრავით ან ხმით) აყოლებულს უნდა გულისხმობდეს. ამ საკითხთან დაკავშირებით მომაქვს ამონარიდი მისი ნაშრომიდან: „ბანი ძველადაც და თანამედროვე ქართულ ხალხურ სიტყვიერებაშიც იმდენად ბოხი ხმის აღმნიშვნელი არ ყოფილა, რამდენადაც ზოგადად, აკომპანემენტის, *შებანებისა*, რომელიც შესაძლებელია საკრავიერიც ყოფილიყო და ხმირიც“. მეცნიერს მიაჩნდა, რომ *ბანი* შემდგომ, დროთა განმავლობაში, ქართული მრავალხ-

მიანობის განვითარებასთან ერთად, უნდა ქცეულიყო დაბალი, მესამე ხმის სახელწოდებად (ჯავახიშვილი, 1938: 333, 339).

ბანის მნიშვნელობასთან დაკავშირებით მრავლისმთქმელია „სიტყვის კონის“ (XVIII ს.) მონაცემები. ამ უკანასკნელში ბანი, როგორც სასიძღვრო ხმის აღმნიშვნელი ტერმინი არ მოიხსენიება. არამედ, „ბანი ეწოდების რა გალობას, გინა სიძღვრას სხვა ხმა შეაწყოს“ (ორბელიანი, 1991: 94).

მიუხედავად იმისა, რომ ლექსიკოგრაფს ისეთი სიტყვების განმარტებისას, როგორიცაა გოდება, ზრუნი, შებანება, „სიტყვის კონაში“ ცნება შებანებული ცალკე არ აქვს შეტანილი, ლექსიკონში ბანი შებანების სინონიმადაა გამოყენებული: „გოდება არის ხმატკბილობით სატკივართა სიტყვათა მგოსნობა, ზოლო ზრუნი შებანება მისი“ (ორბელიანი, 1991: 164) ზრუნზე კი სწერია: „ზრუნი – გოდების ბანი“ (ორბელიანი, 1991: 287). ამრიგად, ბანი და შებანება საბასათვის სინონიმებია.

„ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითად საკითხებში“ ივ. ჯავახიშვილი ცნება ბამის რაობასაც შეეხო, თუმცა, მეცნიერს მისი ეტიმოლოგიის ღრმა ანალიზი არ გაუკეთებია, ვფიქრობთ, შესაბამისი მასალისა თუ ინფორმაციის უქონლობის გამო.

ბანისა და ბამის რაობის შესახებ საინტერესო თვალსაზრისია გამოთქმული ე. გარაყანიძის წერილში „ზოგიერთი ქართული მუსიკალური ტერმინის რაობისა და ეტიმოლოგიის გარკვევისათვის“. მან ერთმნიშვნელოვნად გაიზიარა ივ. ჯავახიშვილის თეზისი, რომლის მიხედვით, ბანის ორი მნიშვნელობიდან – თანხლებიდან და დაბალი ხმის სახელწოდებიდან – პირველი უფრო ძველია, თუმცა, ცნება ბანის წარმომავლობასთან დაკავშირებით განსხვავებული თვალსაზრისი წარმოადგინა.

იმის გათვალისწინებით, რომ ქართული ენის ფონეტიკური ბუნებისათვის ჩვეულებრივი მოვლენაა ბგერა მ-დან ნ-ზე გადასვლა, ე. გარაყანიძე თვლის, რომ ბანი წარმოადგენს ბამის ფონეტიკურ სახეცვლილებას. ბანი გულისხმობს ბმას, გაბმას, დაბმას. იგი მომდინარეობს ზმნიდან ბამა, რომელიც თავის მხრივ დაბმა-გაბმის აღმნიშვნელია. ბანს მეცნიერი ერთგვარ შუალედურ ფორმად მიიჩნევს ბამსა და ბუნას შორის, რომელიც მეგრული დიალექტზე გუნდის, ჯგუფის აღმნიშვნელი ცნება იყო (გარაყანიძე, 1977: 42).

ე. გარაყანიძეს განსაკუთრებით საგულისხმოა მიაჩნია ის ფაქტი, რომ ოანე პეტრიწისაგან განსხვავებით, რომლის თხზულებაშიც („განმარტება“) დაბალი, მესამე ხმის სახელწოდებად ბამია მოხსენიებული, მისივე თანამედროვის – არსენ იყალთოელის ერთ-ერთ თარგმანებაში გამოყენებულია არა ბამი, არამედ ბანი. მეცნიერი არ მიუთითებს, თუ ა. იყალთოელის რომელ გამონათქვამს გულისხმობს იგი. სავარაუდოდ, მას მხედველობაში უნდა ჰქონდეს ზემოხსენებული ცნობილი ციტატა ბიბლიიდან (ქართ. თარგმ.): „დავით უცემდა ორლანთა შებანებულითა“. ერთი და იგივე ეპოქის ორი ქართველი ლვთისმეტყველის ლექსიკაში სიძღვრის ხმის სახელწოდებასთან დაკავშირებული სხვაობის ამ ფაქტს იგი იმით ხსნის, რომ ი. პეტრიწისა და ა. იყალთოელის შემთხვევაში, შეიძლება ქართული ენის ორ, სხვადასხვა დიალექტური წრის წარმომადგენელთან გვქონდეს საქმე (გარაყანიძე, 1977: 40).

ე. გარაყანიძის თვალსაზრისი იმის შესახებ, რომ ცნებები: ბამი, დაბამა, დაბმული, ერთ-ბამი, ზმნა ბამა(ბმა)საგან ნაწარმოები სახელზმნაა – უტყუარია; მაგრამ, რაც შეეხება თვალსაზრისის იმის შესახებ, რომ ერთი ეპოქის ამ ორი ლვთისმეტყველის ლექსიკაში სხვაობის მიზეზი მათი განსხვავებული დიალექტური წარმომავლობა შეიძლება იყოს, ჩემთვის მიუღებელია. ძველი ქართული ენის განმარტებით ლექსიკონებში დაცული მასალებისა, თუ თავად

პეტრიწის თარგმანების ტექსტებზე მუშაობისას მიღებული გამოცდილების გათვალისწინებით, ჩემი თვალსაზრისი ბამთან დაკავშირებით განსხვავებულია და შემდეგში მდგომარეობს.

ბანი თუ ბამი?

იოანე პეტრიწის მუსიკალურ ესთეტიკაზე მუშაობის პროცესში იმთავითვე მოსვენებას არ მაძლევდა კითხვა, რომელზეც დღემდე ვცდილობ ვიპოვო პასუხი: რატომ უწოდებს პეტრიწი მესამე ხმას *ბამს* და არა *ბანს*, საიდან მოიტანა მან მესამე ხმის ეს სახელწოდება? ის ფაქტი, რომ პეტრიწის თანამედროვე ლიტერატურული სკოლის წარმომადგენელი ა. ივალთოელი თავის თარგმანებში („მეფეთა ცხოვრება“, ბაქარი) მიმართავს ცნება *შებანებულს* (ჯავახიშვილი, 1938: 302) იმის დასტურია, რომ ეს უკანასკნელი (*შებანებული*) უკვე დამკვიდრებული ტერმინია ქართულ ლიტერატურულ ლექსიკონში. რატომ არ იყენებს მას პეტრიწი?

ბანისაგან განსხვავებით, რომელიც დღემდე ცოცხალი, ქმედითი ტერმინია, ქართულ სამწერლობო თუ ყოფით ლექსიკაში *ბამი* არ ფიქსირდება. თვით სიტყვის კონაშიც მოხსენიებული ამ ცნების პირველწყარო (ფაქტობრივად, ერთადერთი) პეტრიწის თხზულებაა, რაც დამაფიქრებელი ფაქტია.

ივ. ჯავახიშვილისა და გრ. ჩხიკაძის მიერ *ებანზე* გაწეული კვლევის მასალების გაცნობამ გააჩინა გარკვეული თვალსაზრისი. მათი შეჯერებისა და გათვალისწინების საფუძველზე ვფიქრობ, რომ:

შუა საუკუნეების ქართულ ყოფით თუ სალიტერატურო ლექსიკაში დამკვიდრებული, საკრავიერ თუ ხმიერ სამუსიკო პრაქტიკაში თანხლების (ხმის მიცემის) აღმნიშვნელი ცნებების – *ბნდა*, *ებნა*, *ბნობა*, *ებანის* მონათესავე ცნება – *ბანმა* ვერ დააკმაყოფილა რთულად მოაზროვნე, სამწერლობო, საფილოსოფოსო ლექსიკის მოტრფიალე ღვთისმეტყველი, რომელიც ქართულ სიმღერა-გალობაში, მისი გამოთქმა რომ გამოვიყენოთ, ქართულად „ხმათა შეყოვლებაში“ იგი წმინდა სამების სადარ ერთებას, მაღალ მუსიკალურ დიალექტიკას ხედავდა. ამდენად, ვფიქრობთ, რომ:

საკრავიერ თანხლებასთან ასოცირებული დეფინიცია – ბანი, პეტრიწმა ჩაანაცვლა „ერთობაჲ შეყოვლებისაჲ“-ში ნაგულისხმევი, მუსიკალური ერთების შემკვრელი, აზრობრივად გაცილებით დატვირთული ისეთი ცნებით, რომელიც სამი ხმის „მრთველობაში“ (პარმონიაში) განსაზოვნებულ ერთებას, „სამუსთა“ „ერთბამობას“ წარმოაჩენდა. სწორედ ამ უძველესი ქართული ცნებიდან – *ერთბამ* უნდა იყოს ნასესხები პეტრიწის მესამე ხმის სახელწოდება – *ბამი* (პეტრიწი, 1937: 221).

ერთბამი – უძველესი ქართული ცნებაა, ნებისმიერ ლიტერატურულ წყაროში დადასტურებული.

ერთბამი – ზმნიზედაა, რომელიც შესაბამის ზმნასთან ერთად მრავლის ერთდროულ, ერთბაშად ქმედებას გამოხატავს.

ნიშანდობლივია, რომ სწორედ ამ ტერმინით განმარტავს პეტრიწი „განმარტებაჲს“ ერთ-ერთ თავში უმაღლესი „ერთის“, როგორც ყველაზე აღმატებულის განუსაზღვრელ, ყოვლის-მომცველ შესაძლებლობას შემოქმედებით პროცესში, შედარებით მის ქვემოთ საწყისებთან (ფირცხალავა, 2000: 156-160).

ვფიქრობთ, რომ ქართულ სამწერლობო თუ ყოფით ლექსიკაში საკმაოდ ინტენსიურად გამოყენებული ამ დეფინიციიდან პეტრიწმა აიღო ფუძე – *ბამი*, როგორც *ებან-ბნობისაგან* განსხვავებული, არა უბრალოდ თანხლების აღმნიშვნელი, არამედ როგორც ბანისაგან აზრო-

ბრივად განსხვავებული დატვირთვის მქონე, ხმათა დიალექტიკური ერთობის წარმომადგენელი ცნება; როგორც ხმათა „მრთველობაში“, თუ „შეყოვლებაში“ ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი, მუსიკალურ ვერტიკალში ხმათა დამბეული, მესამე – ფუძე ხმის სახელწოდება (ნ. ფირცხალავა). ჩემს ამ თვალსაზრისს აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით, ამ ეტაპზე ვარაუდის პრეტენზია შეიძლება ჰქონდეს მხოლოდ და, არა უმეტეს.

ქართველ მეცნიერებს შორის პირველი, ვინც ყურადღება მიაქცია იოანე პეტრიწის „განმარტებაჲს“ ბოლოსიტყვაობაში მოცემულ ცნობას “შზახრი, ჟირი, ბამის ერთობაჲ შეყოვლებაჲს–ს შესახებ, ს. გორგაძეა. ამ ცნობის შესახებ იგი იუწყება მის მიერ კომენტირებული იოანე პეტრიწის მეორე თარგმანების – ნემესიოს ემესელის „ბუნებისათვის კაცისაჲს“ შესავალ სიტყვაში, სადაც სქოლიოში, შენიშვნის სახით იგი წერს: „იოანე პეტრიწის ნათარგმნსა და განმარტებულს პროკლე დიადოხოსის „კავშირნი“-ში (იგივე „განმარტებაჲ“) შემდეგ სამუსიკო ტერმინებს ვპოვებთ: „შზახრ, ჟირ და ბაჲ“, რომელნიც უნდა უდრიდენ ქართული გალობის სამ ხმას – პირველს, მეორეს და ბანს“ (გორგაძე, 1914: 4). მეტად საკვირველი და გულდასაწყვეტია, რომ ქართული მუსიკის ისტორიისათვის ამ უმნიშვნელოვანეს, XI ს.-ის განაცხადს ყურადღება არ მიაქცევს ქართული ფილოსოფიური აზრის კორიფეები: კ. კეკელიძემ, შ. ნუცუბიძემ, მ. გიორგაძემ, რაც, ცხადია, პეტრიწის ფილოსოფიაში მათი ინტერესების სხვა აქცენტებით იყო განპირობებული. ეს უკანასკნელი (და, საერთოდ, პეტრიწის მუსიკალური ესთეტიკა) ყურადღების მიღმა დარჩა ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში ყველაზე ღირებული ფუნდამენტური ნაშრომის შემოქმედს, დიდ ივანე ჯავახიშვილს, რომელსაც თავის ამ ნაშრომში სწორედ ქართული მრავალხმიანობის ისტორიის, მისი ნივთიერი ფუძის კვლევისას გამოუყენებელი დარჩა ამ საკითხებისთვის არგუმენტის ღირებულების ტოლფასი მნიშვნელობის მქონე პეტრიწისეული განაცხადი. ივანე ჯავახიშვილის თვალსაზრისი პეტრიწის სამუსიკო მონაცემებთან დაკავშირებით, უპირობოდ განსაკუთრებით ღირებული და ანგარიშგასაწევი გახდებოდა ქართულ მუსიკოლოგიაში სამომავლოდ. მით უმეტეს, რომ ეს დიდი ქართველი მეცნიერი მიიჩნევდა: „ქართული მრავალხმიანობის ისტორიისა და სადაურობის საკითხი შესაძლებელია მხოლოდ ყოველმხრივი განხილვითა და ყოველგვარი წყაროების გამოყენებით გამოირკვეს. ამ დროს არც ხმების სახელების ანალიზი უნდა იყოს დავიწყებული, არც ძეგლებში საგალობლებისა და გალობის შესახებ დაცული ცნობების გაუთვალისწინებლობა შეიძლება, საკრავიერი მუსიკის ტერმინოლოგიაც გამოადგება მკვლევარს. დასახული ამოცანის გადასაწყვეტად, რა თქმა უნდა, თვით საგალობლებისა და ხალხური სიმღერების აგებულებისა და დამახასიათებელი თვისებების ცოდნაც აუცილებელ პირობას წარმოადგენს“ (ჯავახიშვილი, 1938: 295).

შენიშვნები

¹ XI ს-ის ქართველი ღვთისმეტყველი, ფილოსოფოსი (ნეოპლატონიკოსი). მის მიერ ნათარგმნი, განმარტებითი ხასიათის ნაშრომებიდან შემორჩენილია მხოლოდ ორი: პროკლეს „კავშირნი ღმრთისმეტყველებითნი“, იგივე – „განმარტებაჲ პროკლესათვის დიადოხოსისა და პლატონურისა ფილოსოფიისათვის“ (მოკლედ – „განმარტებაჲ“) და ნემესიოს ემესელის „ბუნებისათვის კაცისა“.

² XVIII ს-ის ქართული ფუნდამენტური ლექსიკონი „სიტყვის კონა“, რომლის ავტორია მწერალი,

ლექსიკოგრაფი, პოლიტიკური მოღვაწე სულხან-საბა ორბელიანი.

³ ქართველი მუსიკისმცოდნე, ფოლკლორისტი (XXს.).

⁴ გრიგოლ ხანძთელი – VIII-IX ს-ის დიდი სასულიერო მოღვაწე, ჰიმნოგრაფი.

⁵ არსენ იყალთოელი – XI-XII ს-ის სასულიერო მოღვაწე, ფილოსოფოსი, მთარგმნელი, ჰიმნოგრაფი.

გამოყენებული ლიტერატურა

აბულაძე, ილია. (1973). *ძველი ქართული ენის ლექსიკონი*. თბილისი: მერანი.

გარაყანიძე, ედიშერ. (1997). „ზოგიერთი ქართული მუსიკალური ტერმინის რაობისა და ეტიმოლოგიის გარკვევისათვის“. კრებულში: *მუსიკისმცოდნეობის საკითხები*. გვ. 39-50. რედაქტორი: წურწუშია, რუსუდან. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

ორბელიანი, სულხან-საბა. (1991). *ლექსიკონი ქართული*. გამომცემელი: ი. აბულაძე. თბილისი: მერანი.

პეტრიწი, იოანე. (1937). *შრომები*. ტომი II. გამომცემელი: შალვა ნუცუბიძე. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი.

ფირცხალავა, ნინო. (2000). „ცნება „ბამთან“ დაკავშირებით იოანე პეტრიწის განმარტებაში“. კრებულში: *ხალხური მრავალხმიანობის პრობლემები*. რედაქტორი: წურწუშია, რუსუდან. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

ფირცხალავა, ნინო. (2010). „იოანე პეტრიწის მუსიკალურ-ესთეტიკური აზროვნება ნემესიოს ემესელის „ბუნებისათვის კაცისას“ მიხედვით“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის მეოთხე საერთაშორისო სიმპოზიუმი. მოხსენებები*. გვ. 531-552. რედაქტორები: წურწუშია, რუსუდან და ჟორდანია, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

ჩიქოვაძე, არნოლდ. (რედ.) (1986). *ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი*. თბილისი: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია.

ჩხიკვაძე, გრიგოლ. (1955). „სამუსიკო საკრავი ებანი და მისი რაობა“. კრებულში: *მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის VII*. თბილისი: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.

ჯავახიშვილი, ივანე. (1938). *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები*. თბილისი: ფედერაცია.

NINO PIRTSKHALAVA
(GEORGIA)

ON THE INTERRELATION BETWEEN *EBANI, BANI AND BAMİ*

Musical terminology is one of the most important means to determine the stages of the development of musical art. Great attention has always been paid to the definition and analysis of Georgian musical terms. This is corroborated by the works of Georgian linguists, historians and musicologists on the study of the vocal or instrumental musical terminology in folk traditions and literary monuments.

The vocabulary of Ioane Petritsi¹, an eleventh-century Georgian philosopher and theologian, is one of the most significant sources from the viewpoint of the study of old Georgian terminology. The term denoting the low-pitched voice *bami*, in Petritsi's "Ganmartebai" ("Interpretation") is of great interest. Unlike the term *bani*, still widely used in vocal performing practice, the term *bami* of Petritsi's work is almost never used either in literature or in everyday secular vocabulary. Even in the fundamental dictionary of the eighteenth century ("Sitqvis Kona" lit.: "collection of words")² the primary sources of the above-mentioned term is Petritsi's work. It is interesting why Petritsi calls the bottom, third part *bami*, instead of *bani*, and where he had found this term to denote the third voice part.

In his work "The Basic Issues of the History of Georgian Music" I. Javakhishvili made a very interesting suggestion. Very interesting and debatable is Edisher Garaqanidze's opinion on the term *bami* as well. First of all, I will touch upon their conjectures.

In the afore-mentioned work I. Javakhishvili dwells on the definition of the term *ebani*. Beginning with David's Psalms and the Georgian translations of "The Genesis" until the nineteenth century this instrument prevailed in the old Georgian sacred and secular literary monuments. In the nineteenth century the trace of the term was lost. Neither the old literary sources nor folk traditions provide any plausible information about what this instrument was like. Hence, I. Javakhishvili, who was very cautious when coming to conclusions, suggests the following, "Factually *ebani* had not been preserved in Georgia, but *ebani* seems to be the Georgian name of this instrument, whether the instrument was originally Georgian or not, remains to be determined yet, but its use as an equivalent to the Israelite *Kinnor* (*knari*) gives us grounds to infer that *ebani* too, was an instrument which belonged to the group of stringed instruments and accompanied singing at least in the period when "The Genesis" was translated into Georgian" (Javakhishvili, 1938: 138).

I. Javakhishvili supposed that during certain period *ebani* and *knari* must have been synonyms. In order to determine what they were the scholar compared the corresponding passages of the Georgian translations of "The Genesis" Based on this he considered that both *ebani* and *knari* were equivalents to the Israelite *kinnor*, the Greek *zither*, the Armenian *kanar* and the Latin *lyre*. I. Javakhishvili lays special emphasis on the fact that the terms *ebani* and *bani* have a common root and hence they may have been of Georgian provenance and suggests their possible age.

Very interesting material about *ebani*, corroborating I. Javakhishvili's idea, is provided in the

explanatory Dictionaries of Old Georgian Language (A. Chikobava, I. Abuladze), where quite a few excerpts from old Georgian literary sources are presented. It is noteworthy that the term *meknareoba* is defined as *ebna*. *Ebna* means *playing the knari* (lyre), *meknareoba*. To explain it more clearly the dictionary gives an excerpt from the Old Testament, *ketilad ebnad* (“playing sweetly”. Abuladze, 1973: 145).

A very interesting excerpt is taken from the Bible (Daniel): “as they heard the sound of the horn (*sakviri*), flute (*nestvi*), zither (*stviri*), **lyre (*knari*)**, **harp (*ebani*)** and all kinds of music...”. In this extract both instruments are mentioned independently in the order which must refer to their being different (Abuladze, 1973: 327). “accompanied by **harps (*ebani*)**, **lyres (*knari*)** and cymbals (*tsintsila*)” (Abuladze, 1973: 455). “Khmata zeda *ebnisa* (harp) da *knarisa* (lyre) itkuelebdi” – where *tquelva*, *tanatquelva* means clapping, or possible dancing in old Georgian (Abuladze, 1973: 415, 455).

An excerpt from Gregory of Nyssa’s composition “Katsis Agebuleba” (On the Making of Man) seems especially interesting. It goes as follows, “ver kheletsipebis stvenai ebnita da vertsa ebnai stvirit” (“how shall it be known what is piped and what is harped”) (Abuladze, 1978: 403).

This excerpt taken by I. Abuladze from the 10th-13th-century manuscripts means that “as a man is an articulate animal, it was necessary to create a corresponding organ of speech in his body, as it is seen among musicians, who create music for this or that kind of musical instrument, for one cannot pipe the harp (*ebani*) neither can he harp the pipe” (Gregory of Nyssa, 1964, prepared for publication by A. Abuladze; p. 139, 230).

Therefore *ebna* in old Georgian is the term denoting the process of producing a sound, *ebani* is an instrument.

The fact that in old Georgian sources *ebna* and *meknareoba* are terms with identical meaning gives us grounds to infer that Jewish psalms and the musical instrument *kinor* encountered the local performing practice and corresponding terminology in Georgia. *Knari* and *ebani* were musical instruments with a similar function though their provenance and sounding may have been different. This may be corroborated by their being mentioned together in different sets of instruments.

From the points of view of I. Javakhishvili and G. Chkhikvadze³ the appearance of *knari* in Georgian performing practice and accordingly in the vocabulary as well may have been preceded by *ebani*, which must have been a musical instrument of local origin resembling the *knari*; though, as it is known, *knari* emerges in literary sources much earlier than *ebani*. It is mentioned in Iacob Tsurtaveli’s hagiographic composition “The Martyrdom of Holy Queen Shushanik”. As for *ebani* it came to be present in literary sources much later (from about ninth, tenth centuries).

Therefore the following question arises: if I. Javakhishvili’s and G. Chkhikvadze’s viewpoints about the connection between *bani* and *ebani* and their age are right, what could have caused the absence of the term *ebani* in Georgian literary sources for a certain period of time? Could it be the pre-Christian origin of the musical instrument?

To find a correct answer to the question it is absolutely necessary to have, detailed knowledge of old Georgian sources. In the present paper I will limit myself to the material provided in Ioane Petritsi’s composition. As for the old Georgian translations of the latter two compositions and the psalms a detailed research into the texts made it evident that in the above works, factually, among other musical instruments only *ebani*, *bobghani*, *stviri* and *nestvni rkisani* (made of horn) and *chedili* (chased) are mentioned.

In my opinion, from the phonetic viewpoint, the names of these musical instruments do sound Georgian (Psalms, 1990: 56, 32, 70, 80, 91, 95, 96, 96, 150; in Georgian); (... “Praise him with the sound of the trumpet, praise him with the psaltery and harp. Praise him with the timbrel and dance, praise him with stringed instruments and organs. Praise him upon the loud cymbals; praise him upon the high sounding cymbals” (psalm. 150; in English).

Can this fact indicate that in that epoch of cultural self-assertion, here I mean the period from Gr. Khandzteli (11th cent.)⁴ and onwards to the pre-Petritsi and the following epochs, the revival and popularization of national terminology and traditional Georgian art were promoted with the purpose of laying special emphasis on everything that was national, perhaps even pre-Christian. At any rate Ioane Petritsi’s vocabulary is a vivid example of such an attitude.

In Ioane Petritsi’s vocabulary, which is one of the most significant medieval sources, of all the musical instruments only *ebani*, *bobghani*, *stviri* and *nestvi* are mentioned. Factually, *knari* and *changi* are never encountered. If we take into account the theologian’s devotion to old Georgian terminology and his method of creating new terms from Georgian roots when no suitable word could be found in the Georgian vocabulary, i.e. his experience in word-formation, Petritsi’s vocabulary will serve as an argument confirming I. Javakhishvili’s and G. Chkhikvadze’s viewpoints that *ebani* is the oldest Georgian *shembanebeli* (accompanying) musical instrument, associated with the name *bani* the basis of Georgian singing-the bass part, by their common root and semantic field, also with the words such as *e-ubne-ba* (tells), *u-bnob-s* (says), *uam-bni-a* (told, narrated).

The age of the term *bani* and its provenance is a very significant and remarkable issue for the history of Georgian music. I. Javakhishvili believed that the term *bani* must have been widely used in the Georgian literary vocabulary, at least in the period of translating The Old Testament if not earlier. To confirm this fact he refers to the phrase from the original of *Mepeta Tskhovreba* (*The Lives of Kings*), (edited by Arsen Iqaltoeli, 11th cent.⁵), “David utsemda orghanota shebanebulita” (“brought up the arc of the Lord with shouts and sound of trumpets”), where, as the scholar explains, the term *shebaneba* must mean harmoniously adjusted accompaniment (by a musical instrument or voice). In connection with this question I will present an excerpt from his work, “In the past and in modern Georgian folk vocabulary *bani* did not necessarily mean the low-pitched voice, it more often meant accompanying in general – *shebenaba*, which could be by the voice or a musical instrument. The scholar thought that later, in the course of time, alongside with the development of Georgian polyphonic singing it may have come to be used to denote the low-pitched bass part (Javakhishvili, 1938: 333, 339 in Georgian).

The information about the meaning of the word *bani*, provided in *Sitqvis Kona*, (Georgian Explanatory Dictionary, 18th cent.) is quite ample. Here *bani*, is never mentioned as a term denoting a singing voice. *Bani* means accompanying, combining another voice with chanting or singing” (Orbeliani, 1991: 94).

In spite of the fact that the lexicographer did not enter either *shebaneba* or *shebanebuli* separately in his dictionary, when defining such words as *godeba* (lamentation), *zruni* (the bass part in a lament) *bani* is used as a synonym to *shebaneba*, *godeba* is a sad, mournful lament with words, *zruni* is its *shebaneba* (accompaniment) (Orbeliani, 1991: 164); *zruni* is defined as the bass part of *godeba* (Orbeliani, 1991: 287), thus *bani* and *shebaneba* are considered to be synonyms by Sulkhan-Saba Orbeliani.

In his work “The Basic Issues of the History of Georgian Music”, I. Javakhishvili also touched upon the meaning of the term *bam*, though the scholar did not provide an in-depth analysis; it may have been due to the absence of the corresponding material or information.

E. Garaqanidze expresses a very interesting opinion about the meaning of *bani* and *bami* in his article “On the Meaning and Etymology of Some Musical Terms”. He completely agrees with I. Javakhishvili’s thesis, that of the two meanings of the word *bani* – accompanying and the low-pitched voice – the former is the oldest; though his surmise about the provenance of the term *bani* differs from that of I. Javakhishvili. Based on the fact that for the phonetics of the Georgian language the transformation of the sound “m” into the sound “n” is quite a common phenomenon, E. Garaqanidze thinks that *bani* is a phonetic modification of the word *bami*. *Bani* means *bma*, *gabma*, *dabma* (to tie up, stretch, fasten), it stems from the verb *bama*, which in its turn means *dabma-gabma* (to tie up - to stretch). The scholar thinks *bani* is an intermediate form between *bami* and *buna* which in the Megrelian dialect meant a team, a group (Garaqanidze, 1977: 42).

Garaqanidze thinks it especially noteworthy that in contradistinction with Ioane Petritsi, in whose composition “Ganmartebai” the low-pitched voice is denoted by the word *bami*, in one of the translations of Arsen Iqaltoeli (Arsen of Iqalto) the word *bani* is used instead of *bami*. The scholar does not indicate which of Arsen Iqaltoeli’s expressions he means. Presumably he might mean the above well-known quotations from the Bible “David utsemدا orghanota shebanebulita” He explains the difference between the names of the singing voice in the vocabulary of two Georgian theologians living in the same epoch by the possible belonging of I. Petritsi and A. Iqaltoeli to two different dialectal circles of the Georgian language (Garaqanidze, 1977: 40).

E. Garaqanidze’s surmise that the terms *bami*, *dabamva*, *dabmul*, *ertbami* are the verbal nouns stemming from the verb *bama* (*bma*, lit’ “to tie”) is true, but as for his suggestion that the cause of the difference in the vocabulary of the two theologians of the same epoch must have been their different dialectal provenance is unacceptable to me. Taking into account the experience acquired during the work on the material preserved in the Georgian explanatory dictionaries and on the texts of Petritsi’s translations my opinion concerning *bani* is different and it is as follows.

Bani or Bami?

From the very beginning when working on Ioane Petritsi’s musical aesthetics one question, whose answer I am still looking for, kept haunting my mind: why does Petritsi call the lowest-pitched voice *bami* and not *bani*? Where did he find the name of this voice? The fact that Arsen Iqaltoeli, a representative of Ioane Petritsi’s contemporary literary school, in his works (*Mepeta Tskhovreba – Lives of Kings*, Bakari) uses the term *shebanebuli* (Javakhishvili, 1938: 302) proves that this word *shebanebuli* is the term that had already been introduced into the Georgian literary vocabulary. Why does Petritsi not use it?

Unlike *bani*, which is the term still in use, *bami*, factually, is attested neither in the literary nor the Georgian everyday vocabulary. Even in *The Sitqvis Kona* (Georgian explanatory dictionary) the original source of this word (the only one) is Petritsi’s composition, which is a challenging fact.

The study of the material of the research on the word *ebani*, carried out by I. Javakhishvili and G. Chkhikvadze, gave rise to the following idea. With an eye on their conjectures and basing on them I suggest that: The term *bani*, related to the terms *bnda*, *ebna*, *bnoba*, *ebani*, denoting accompaniment

in the instrumental or vocal practice and widely used in the medieval Georgian everyday or literary practice, failed to satisfy the theologian, who was a sophisticated thinker highly valuing Georgian chanting and singing (using his expression *khmata sheqovleba* – unity of different elements, parts), in which he saw the unity equal to the Holy Trinity and lofty musical dialectics.

Therefore I think that Petritsi replaced the definition *bani*, associated with the instrumental accompaniment, by the term, which was much more charged semantically; in the harmony of the three parts it brought forward the unity of the musical instruments. It must have been from this most ancient Georgian term *ertbam* that Ioane Petritsi borrowed the name of the bass-part – *bami* (Petritsi, 1937: 221).

Ertbami is the ancient Georgian term attested in almost all the literary sources.

Ertbami is an adverb, which, together with the corresponding verb, denotes performing many activities simultaneously.

It is noteworthy that this is the term Petritsi uses in one of the chapters of his “Ganmartebai” to denote the infinite, comprehensive ability of the supreme “one” in the creative process in comparison with its sources (Pirtskhalava, 2000: 156-160).

I think that it was from this definition, widely used in Georgian literary or everyday vocabulary, that Petritsi took the stem – *bami*, and not from *eban-bnoba*, which does not denote only mere accompaniment; it is a term, semantically different from *bani*, bringing forward the dialectical unity of different parts. It is the name of one of the most important parts, the bass part (basic part), tying up the other parts of the musical vertical both in their harmonization and unity (N. Pirtskhalava). My viewpoint on the issue under discussion should be considered just a conjecture at this stage of research.

Of all the Georgian scholars S. Gorgadze was the first who paid attention to the information presented in the afterword of Ioane Petritsi’s “Ganmartebai” – “mzakhri, zhiri, bamis ertobai sheqovlebash” (top part, middle and bottom part in simultaneous sounding of different pitches). He gives this information in the introduction to Ioane Petritsi’s second translation of Nemesios of Emesa’s *Bunebisatvis Katsta* (*On the Nature of Man*), which he supplied with commentaries. In the scholia he writes, “In Ioane Petritsi’s translation of Proclus Diodochos’ “Interpretations” we come across the musical terms *mzakhr*, *zhir* and *bam*, which must correspond to the three parts of Georgian chanting – the top part, the middle part and the bottom part” (Gorgadze, 1914: 4). It is surprising and disappointing that this most significant information on the history of Georgian music escaped the attention of the leading figures in Georgian philosophical thinking such as K. Kekelidze, S. Nutsubidze, M. Giorgadze, which must have been due to the fact that their interest was focused on other aspects of Petritsi’s philosophy. Most regrettable is that the issue (and Petritsi’s musical aesthetics in general) was left beyond the attention of the great Ivane Javakhishvili, the author of the most valuable fundamental creation in Georgian musicology. In this work, when studying the history of Georgian polyphony and its material basis he failed to use Petritsi’s information, the most significant argument in this kind of research. Ivane Javakhishvili’s viewpoint about Petritsi’s musical data undoubtedly could have been especially valuable for the future of Georgian musicology. All the more so since the great Georgian scholar wrote: “The history and origin of Georgian polyphony can be determined only through discussion and the use of all kinds of sources. At the same time the analysis of the names of various parts should never be neglected, nor can we ignore the information about hymns and chanting preserved in the written monuments; the terminology of instrumental music can also be of use to researchers. Of

course, in order to fulfill the task the study of the hymns proper and the structure of folk songs is also an indispensable condition” (Javakhishvili, 1938: 295).

Notes

¹ The 11th-century Georgian theologian, philosopher (Neoplatonist). From his translations of explanatory character only two have survived: “Interpretation of Proclus Diodochos’ and Platonic Philosophy” (“Interpretation”) and Nemesios of Emesa’s “On the Nature of Man”.

² The fundamental Georgian dictionary of the 18th century “Sitqvis Kona”, author Sulkhan-Saba Orbeliani, a writer, lexicographer and a political figure.

³ Georgian musicologist, folklorist (20th cent.).

⁴ Grigol Khandzteli (of Khandzta) – a great ecclesiastic figure and hymnographer (8th-9th centuries).

⁵ Arsen Iqaltoeli (Arsen of Iqalto) – an ecclesiastic figure, philosopher, translator and hymnographer (11th-12th centuries).

References

Abuladze, Ilia. (1937). *Dzveli kartuli enis leksikoni (A Dictionary of the Old Georgian Language)*. Tbilisi: Merani. (in Georgian)

Garaqanidze, Edisher. (1997). “Zogierti Kartuli musiklauri terminis raobisa da etimologiis garkvevisatvis” (“On the Definition of Some Georgian Musical Terms and Their Etymology”). In: *Musikismtsodneobis sakitkhebi (Collection of Scientific Works)*. P.39-52. Edited by Tsursumia, Rusudan. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire. (in Georgian)

Orbeliani, Sulkhan-Saba. (1991). *Leksikoni Kartuli (Georgian Dictionary)*. Prepared for publication by Il. Abuladze. Tbilisi: Merani. (in Georgian)

Petrtsi, Ioane (1937). *Shromebi (Works)*. Volume II. Prepared for publication by Shalva Nutsubidze. Tbilisi: Tbilisi State University. (in Georgian)

Pirtskhalava, Nino (2000). “Tsneba “bamtan” dakavshirebit ioane petrtsis ganmartebaishi” (“On the Term Bami in Ioane Petrtsi’s *Ganmarteba* (Interpretation)”), In: *Issues of Georgian Folk Polyphony*. P. 156-163. Edited by Tsursumia, Rusudan. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire. (in Georgian)

Pirtskhalava, Nino (2010). “Ioane Petrtsi’s Musical and Aesthetic Thinking According to Nemesios of Emesa’s

“On Human Nature”). In: *The Fourth International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. P. 531-552. Editors: Tsurtsunia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

Chikobava, Arnold (editor). (1986). *Kartuli enis ganmartebiti leksikoni (A Defining Dictionary of the Georgian Language)*. Tbilisi: Georgian Academy of Sciences. (in Georgian)

Chkhikvadze, Grigol. (1955). “Samusiko sakravi “ebani” da misi raoba” (“The Musical Instrument “Ebani” and Its Definition”). In: *Materials on Georgian Ethnography*, VII. Tbilisi: Tbilisi Academy of Sciences Publishers. (in Georgian)

Javakhishvili, Ivane. (1938). *Kartuli musikis istoriis dziritadi sakitkhebi (The Basic Issues of Georgian Music History)*. Tbilisi: Federatsia. (in Georgian)

Translated by Lia Gabechava

ბია ბალაშვილი
(საპარტეზელო)

„ერთისა“ და „მრავალის“ ანტინომია ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ადრეულ სტადიებზე

ადრეული ფოლკლორული მსოფლალქმა სამყაროში მომხდარ მოვლენებს მათი ცვლილების, ჯერ კიდევ დაუსრულებელი მეტამორფოზის მდგომარეობაში ახასიათებს – სიკვდილისა და დაბადების, ზრდისა და ჩამოყალიბების სტადიაში. მისი განმსაზღვრელი ნიშანია ამბივალენტობა: მასში ამა თუ იმ ფორმით მოცემულია ცვლილების ორივე პოლუსი – ძველიც და ახალიც, კვდომადი და განახლებადი, მეტამორფოზის დასაწყისიცა და დასასრულიც.

ასეთი მსოფლალქმის ადრეულ სტადიებზე დრო არის უბრალო თანამიმდევრობა, რიგითობა (არსებითად ერთდროულობა) განვითარების ორი ფაზისა – საწყისის და დამაბოლოებელის: გაზაფხული – ზამთარი, დაბადება – სიკვდილი... ეს ზატეხანი ბუნებისა და ადამიანის ცხოვრების ფაზათა ციკლური მონაცვლეობის ბიოკოსმიურ წრეზე მოძრაობს. მათი კომპონენტებია: წელიწადის დროთა მონაცვლეობა, თესვა, ჩასახვა-განაყოფიერება, კვდომა, ხელახლა დაბადება და ა.შ.

ადრეოფოლკლორული ცნობიერება განვითარების ამ საფეხურზე არ ჩერდება. დროისა და დროთა მონაცვლეობის მისთვის ორგანული შეგრძნება ფართოვდება, ღრმავდება, თავის წრეში სოციალურ-ისტორიულ მოვლენებსაც აქცევს. ხდება ციკლურობის გადაღახვაც და იგი ისტორიული დროის შეგრძნებამდე მალდება. თუმცა, ადრეოფოლკლორული ესთეტიკური ცნობიერების მხატვრული გამოვლინების ძირითადი საშუალება სწორედ დროის მონაცვლეობის, კვდომა-განახლების ამბივალენტობაა.

ამ ცნობიერებაში სამყარო ხორციელია და მასში აქცენტირებულია ყოველივე ის, რაც განსაკუთრებით ხაზგასმით, უკიდურესი ხარისხით ავლენს ქმნადი, მზარდი, სიკვდილ-სიცოცხლის დენადი უსრულობით ნიშანდებულ საწყისს. აქედანაა ნასაზრდოები ნაყოფიერების, ეროტიზმის, მათ შორის, ე.წ. „სადეთო ეროტიზმის“ (Бахтин, 1965: 121), კვდომისა და გაცოცხლების საწყისთა შინაგანი ერთიანობა, რომელიც სახეცვლილი ფორმებით ლამის მთელი ფოლკლორული ცხოვრების ისტორიის მანძილზე იჩენს თავს.

ამ პერიოდის მხატვრულ საქმიანობაში ის მხარეები ხაზგასმული, რომლებიც ქმნადობას, კვდომა-განახლების უსრულობასა და უსასრულობას განსაკუთრებული ძალით, ხორციელი სისავსითა და ცხოველმყოფელი ენერგიით წარმოაჩენს. აქ არ არსებობს ცალკე აღებული სიკვდილი და ცალკე აღებული სიცოცხლე. ორივე მათგანი ერთი და იმავე ციკლის თანასწოროფლებიანი ნაწილია: სიცოცხლეში ჩაბუდებულია მზაობა კვდომისა, ხოლო კვდომაში – მზაობა სიცოცხლის განახლებისა.

ხორციელი საწყისის ადრეული მსოფლმხედველობის ესთეტიკურ წრეში მოძრაობა არ არის მზა ფორმათა მონაცვლეობა. იგი თავად ყოფიერების შინაგან მოძრაობად იქცევა, რაც გამოიხატება ერთი ფორმიდან მეორეში გადასვლაში, ყოფიერების მუდმივ მოუმზადებლობაში. აქ ესთეტიკური აღქმა კონკრეტულად (შეიძლება ითქვას, ხორციელად) განცდილი ყოფიერების ამოუწურაობისა და უკიდურეანობის შეგრძნებაა. მასში ყოველთვის ჩაბუდებულია ამაღორ-

ძინებელი და განმახლებელი საწყისი.

სწორედ ამგვარად აღქმული სამყაროს მაგიური ათვისების მსოფლმხედველობის პირშმოა ქართულ ყოფაში დღემდე შემორჩენილი მუსიკალურ-ფოლკლორული ჟანრები: მთიბლურები, ნატირლები, შელოცვები, მითვლები, აგრეთვე ნაყოფიერების კულტთან დაკავშირებული ნიმუშები. მათში თვით კვდომა-განახლების ამბივალენტობა წარმოადგენს მეტაფიზიკურ ერთიანობას. უსრულობა ამ მეტაფიზიკური „ერთის“ არსია.

ყველაფერ ამას ხორციელი ბუნება აქვს. ხორციელ ყოფიერებაში კი ყველაზე მთავარი, დასაბამიერი, თანაც ყველაზე ხელშესახები და მკაფიოდ აღქმადი კანონია ციკლურობა.

სწორედ ციკლური განმეორებადობის საშუალებით ხორციელდება მუდმივი განახლება, აღორძინება, კვდომისა და ახლის დაბადების ერთიანობა. ეს უკანასკნელი ყველაზე მნიშვნელოვანია, განსაკუთრებით კი მისი ზღვრული ასპექტი, რომელიც სიკვდილ-სიცოცხლის ურთიერთგადაკეთაში, მათი შეხების მომენტში ვლინდება.

ამ მსოფლალქმის მუსიკალურ-მხატვრულ ხორცშესხმაში განმეორებადობას უაღრესად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება. ვფიქრობთ, იმ დროის ფოლკლორში სწორედ განმეორებადობა უნდა ყოფილიყო ის უნივერსალური პრინციპი, რომლითაც მუსიკაში, როგორც დროში განფენილ ხელოვნებაში, მუდმივი კვდომა-ადგენის იდეის ხორცშესხმა ხდებოდა.

რამდენჯერაც მეორდება ქართული მუსიკალური ფუძე ენის ინტონაციურ ბირთვებზე აგებული მელიოდური ნახაზი, როგორც მუსიკალური წრის, ანუ ციკლის (ბერძნ. *kyklos* – წრე) ერთიანი ჯაჭვის რგოლი, იმდენჯერ ხელახლა იბადება და კვდება მუსიკალური აზრი და მასთან ერთად მთელი სამყარო. ანუ, აქ თავად მუსიკა, როგორც ინტონირებადი აზრი, დადის წრეზე. ციკლის ყოველი რგოლის ბოლო მომდევნოს დასაწყისია. სწორედ აქ არის ის მნიშვნელოვანი ადგილი, რომელშიც სიკვდილ-სიცოცხლის შეხვედრა, მათი ურთიერთშეღწევა ხდება. თითქოს სიკვდილი სიცოცხლეს შობს და შობის მომენტში ბიძგს აძლევს, განახლებიდან კენ მიმართავს სასიცოცხლო საწყისს.

განმეორებადი მუსიკალური ქსოვილის, როგორც მუსიკალური ციკლის რგოლის დასაწყისი და ბოლო თითქოს მიწაა. მასში, როგორც ხორციელ წიაღში, შთაინთქმება და ხელახლა ცოცხლდება მუსიკალური აზრი და მასთან ერთად მთელი მატერიალურ-ხორციელი სამყარო. ციკლის შიგნით განხორციელებული კვდომა-განახლების ყოველ ეტაპზე მუსიკა თითქოს მიწაზე ეშვება, მიწას ერწყმის, როგორც მშთანთქმელსა და, იმავდროულად, წარმოშობს საწყისს. იგი ამ მიწაში კვდება, რათა იმავდროულად დაითესოს და ხელახლა, აღორძინებული ძალით დაიბადოს.

როგორც განმეორებადობითა და მკაცრად ჩამოყალიბებული ციკლურობითაც იძინებს (კვდება) და იღვიძებს (ცოცხლდება) ბუნება, მცენარეული სამყარო, ხორბალი, ქერი, ჭვავი, ისევე დროებით აღესრულება ინტონირებადი აზრი, ჩაბრუნდება „ტონიკურ საფლავში“ და ხელახლა გაცოცხლდება შემდგომ მოვლინებამდე.

აქ ციკლურობას მხოლოდ სამყაროს კვდომა-განახლების მარადიულობის განმეორებადობით გამოხატვის ფუნქცია როდი აკისრია. ციკლურობა ძირითადი მარგანიზებული, ფორმაქმნადი საშუალებაა, რომელსაც ყოფიერების ამბივალენტობის არსებითი მეტაფიზიკური ერთიანობის ასახვის ფუნქციაც აქვს შეთავსებული. ეს ერთიანობა, მუსიკალურ-მხატვრული თვალსაზრისით, შემდეგი მექანიზმით ხორციელდება: შელოცვების, მითვლების, ნატირლებისა თუ მთიბლურების (როგორც ციკლურად „მცხოვრები“ სამყაროს მხატვრულ-ესთეტიკური მოდელირების გზით დამსგავსებული „მუსიკალური ციკლების“) შემადგენელი რგოლები, რო-

გორც წესი, ან იდენტურია, ან ძალიან დიდ, არსებით ურთიერთმსგავსებას ამჟღავნებს. მათი მრავალჯერადი მონაცვლეობა „ურთიერთმსგავსის“ ან „ერთი და იმავეს“ თანამიმდევრულ სვლას ქმნის. ფ. დე სოსიურის ცნობილი გამონათქვამის – „სანამ არ არსებობს მეტყველების კონტრასტული ნაწილები, არ არსებობს არც ერთი ნაწილი“ (Domer, 1975:113), პერიფრაზირება რომ მოვახდინოთ, სანამ არ არსებობს კონტრასტული მუსიკალური ნაწილები, არ არსებობს არც ერთი ნაწილი.

ამგვარად, მრავალჯერადი, ციკლური გამეორება ციკლის რგოლების ურთიერთგადაკვეთისას შთაგრძნობილი კვდომა-განახლების ამბივალენტობასთან ერთად, მის შინაგან, მეტაფიზიკურ ერთიანობას აყალიბებს.

ციკლურობა აქ თვითკმარი ხერხია, ოღონდაც, პროფესიული მუსიკის პრინციპებისაგან განსხვავებით, მისი მეშვეობით აქ ერთის ნაწილებად დაყოფა, ან ნაწილებით ერთიანი მთელის აგება არ ხდება; მით უფრო, არ ხდება ნაწილებს შორის ურთიერთმიმართების გამომწვეურება, მათი მსგავსებისა თუ დაპირისპირების ჩვენება-განვითარება. ის, რაც ჩვეული, ბუნებრივი და მისაღებია მომდევნო ეპოქების მუსიკალურ-მხატვრული აზროვნებისთვის, სრულიად უცხოა ზემოხსენებული სააზროვნო ეტაპის ესთეტიკური ცნობიერებისთვის. ციკლურობა თითქოს „ერთის“ მრავალჯერ გამეორებით ამ „ერთისვე“ მამკვიდრებელია, მისი ყოვლისმომცველობის, უკიდვანობის ამსახველია.

ამ ქმნადობაში, ყოფიერების უსასრულობის ოსტინატურ მოცემულობაში ქრება დრო. თითქოს ყველაფერი სწორედ დროის გასაქრობად, მის მოსასპობად კეთდება. დრო – კაცობრიობის დასაბამიერი საზრუნავი, მისი დაუძინებელი მტერი, ადამიანის გამანადგურებელი – თავადვე კვდება ადამიანის ხელით, უფრო სწორად, მისი ესთეტიკურ-ფილოსოფიური ცნობიერების მეშვეობით.

აქ ადამიანი დროზე იმარჯვებს. მართალია, ილუზორულად, ფარდობითად, დროებით, მაგრამ მაინც იმარჯვებს. თანაც დროს მისივე იარაღით – უსასრულობით, მარადიული სვლით, ჟამთა ცვალებადობით ამარცხებს.

სამყაროს კვდომასთან ერთად დროც კვდება, მართალია, შემდეგ ცოცხლდება, მაგრამ „დასასრულის“ მსგავსად, იმდენჯერ კვდება და ცოცხლდება, რომ ამ უსასრულობას დრო ვეღარ უძლებს, იგი უკან იხევს და ზედროულ, „მითოლოგიზებულ დროდ“ (სირაძე, 1978) ყალიბდება. ანუ, დრო კარგავს კონკრეტულ-ემოციურ მნიშვნელობას და შემოდის აბსტრაქტული „დრო“.

აქ სრული სისავსით იჩენს თავს დროსთან მიმართებაში მუსიკისა და მითოლოგიის ის შინაგანი, სიღრმისეული მსგავსება და სიახლოვე, რასაც კლოდ ლევი-სტროსი შემდეგნაირად ხსნის: „მუსიკასა და მითოლოგიას დრო თითქოს მხოლოდ იმისთვის ესაჭიროებათ, რომ ის უარყონ. არსებითად, მუსიკაცა და მითოლოგიაც დროის გასანადგურებელი ინსტრუმენტებია. ... მუსიკალური ნაწარმოების მოსმენა მისი შინაგანი ორგანიზაციის წყალობით აჩერებს დროის დინებას. მუსიკა გვაგონებს მითოსს. მითოსის მსგავსად იგი ხსნის ისტორიული, წარსული დროისა და პერმანენტული სტრუქტურის ანტინომიას“ (Osmound-Smith, 1981: 122-123).

კ. ლევი-სტროსის ეს ზოგადად მითოსისა და ზოგადად მუსიკის შესახებ აქვს ნათქვამი, მაგრამ მუსიკის ეს ზუსტად აღწერილი ესთეტიკური თვისებები კიდევ უფრო ღრმად, შეიძლება ითქვას, სრულად ვლინდება თავად მითოსური აზროვნების ეპოქაში, მისივე წიაღში შექმნილ პოლიფუნქციონალურ მუსიკაში. მატერიალური ქმნადობის სისტემაში სამყაროს

ციკლურობის ამსახველი მუსიკალური ციკლურობის უპირველესი და უმთავრესი მიზანი (ეს, იმავდროულად, მიზან-შედეგობრივი ურთიერთობის პრიმატი ნიშანდებული მსოფლმხედველობით-ესთეტიკური სისტემატა) სწორედ, წარმავლობისა და უსასრულობის ანტინომიის დაძლევაა.

დროის მუსიკალურ-ესთეტიკური კვდომა-გაცოცხლება ამ ანტინომიის მოხსნის მექანიზმია.

თუმცა, ამ ეპოქის ქართულ მუსიკალურ-ესთეტიკურ აზროვნებაში კიდევ ერთი ანტინომია იკვეთება. თუკი პირველი – დროითი მოცემულობის წამიერებისა და მარადიულობის ანტინომია დიაქრონულად ვლინდება, დროში განფენილ მუსიკალურ ციკლურობაში იკვეთება და მასშივე, ანუ, სამუსიკისმცოდნეო ტერმინი რომ მოვიშველიოთ, „ჰორიზონტალში“ იხსნება, ეს მეორე ანტინომია სინქრონულია და მუსიკალური ქსოვილის ვერტიკალურ განასერშია მოცემული. იგი „ერთისა“ და „მრავალის“ ანტინომიას წარმოადგენს და ქართული მუსიკალურ-ესთეტიკური აზროვნებისათვის იმდენად არის სპეციფიკური, რამდენადაც, საგარაუდოდ, უკვე წინარეპრისტიანულ ეპოქაში იქმნებოდა ქართული მრავალხმიანი მუსიკალურ-ფოლკლორული ნიმუშები.

თავად მრავალხმიანობა უკვე გულისხმობს სიმრავლეს, როგორც მთლიანობას, ოღონდაც გეშტალტურ მთლიანობას, რომლის შემადგენელი ნაწილებია ცალკეული ხმები, მაგრამ ესთეტიკურ ჭრილში, ამ ხმათა ჯამური მაჩვენებელი (მსგავსად, საზოგადოდ, გეშტალტური მთელის ნაწილების ჯამისა) ნაკლებია მათ გეშტალტურ ერთიანობაზე.

თუკი გავითვალისწინებთ მრავალხმიანობის გენეზისს (ჩვენ ვემხრობით იმ გავრცელებულ თეორიას, რომ მრავალხმიანობა ინტონირების პროცესში ერთხმიანობიდან ამოზრდილი მოვლენაა), ნათელი გახდება, რომ მრავალხმიან მთელში ნაწილები არა თუ არსებობს, არამედ „მთელი“ ამ ნაწილების „ერთიდან“ ამოზრდის, „გამრავლების“ შედეგადაა მიღებული. ამასთან, ნაწილები, ანუ ხმები მრავალხმიან ფაქტურაში არასოდეს კარგავენ თავს. ისინი არ ქრებიან. თითოეული მათგანი რეალურად ჟღერს, ანუ მთელის შესაქმნელად მათი თავისთავადობის შენარჩუნების საფუძველზე აუცილებელია მათ შორის გარკვეული სუბორდინაციის (როგორც ვერტიკალურის, ისე – ჰორიზონტალურის) არსებობა.

თუკი არ იარსებებენ ნაწილები (ხმები), ისინი ვერ შექმნიან მთელს (მრავალხმიანობას), ხოლო თუკი არ იქნა სუბორდინაცია, ვერ გაჟღერდება ინტონირებადი აზრი, ვერ აიგება მუსიკალურ-მხატვრული ქსოვილი. ერთი სიტყვით, ეს აღარ იქნება მუსიკა. ეს მრავალხმიანობის უბრალო თვისება არაა, ეს მისი არსია.

მაგრამ პარადოქსული ის არის, რომ წინარეპრისტიანული ხანის მატერიალურ-ზორციელი ქმნადობის მსოფლმხედველობით სისტემაში მრავალხმიანობა, ესთეტიკური თვალსაზრისით, ერთობ არახელსაყრელი საშუალება უნდა ყოფილიყო სამყაროს მთლიანობის, მისი შინაგანი, მეტაფიზიკური ერთიანობის მუსიკალური განხორციელებისათვის. მაშინ, როდესაც ინდივიდუალური საწყისი არ ვლინდება ფოლკლორის არც ონტიურ და არც წმინდა ესთეტიკურ ასპექტში და ის მხოლოდ „მთლიან“, განუყოფელ, ლამის იმანენტურ ერთიანობაში მნიშვნელობს, საგარაუდოდ, სწორედ ამ დროს ჩნდება მრავალხმიანობა. აი, ეს ქმნის ანტინომიას, რომელიც მუსიკალურად ვერტიკალურ-სინქრონული ფორმით ყალიბდება, ხოლო მისი მოხსნის მექანიზმს, ვფიქრობ, შემდეგი ფაქტორები განსაზღვრავს:

1) როგორც ჩანს, მრავალხმიანობის ჩასახვისა და განვითარების კვალდაკვალ, ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში ვითარდებოდა დიალექტიკური ურთიერთობები;

2) თავდაპირველად, მრავალხმიანობაში ხმები სახეობრივად არ მნიშვნელობდა (ან ნაკლებად მნიშვნელობდა) როგორც სხვადასხვა საწყისის გამოხატულება. ისინი, სავარაუდოდ, მკვიდრდებოდა, როგორც შინაგანად ერთიანი, შეკრული „მთელის“ განუყოფელი ნაწილები;

3) არ არის შემთხვევითი, რომ ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში საკულტო მუსიკალურ-ესთეტიკური პრინციპების მრავალხმიანი მუსიკალური განსახილველობა, უფრო ხშირად კომპლექსურ (სინქრონულ) მრავალხმიანობაში ხდება. კომპლექსური მრავალხმიანობა თავად ატარებს ზემოხსენებულ ნიშნებს – მაქსიმალურად იძლევა ხმების შინაგანი, იმანენტური ერთიანობის წარმოჩენის საშუალებას. მასში ხმები თითქოს ერთ ბირთვად, ერთიან ორგანიზმად არის ქცეული;

ინდივიდუალური საწყისის წარმოჩენის გაცილებით მეტ შესაძლებლობებს იძლევა ჰომოფონიური მრავალხმიანობა, მათ შორის ბურღონული ტიპის და მით უფრო – პოლიფონიური მრავალხმიანობა. მრავალხმიანობის ამ ტიპებში გაცილებით მეტია ასპარეზი ხმების გაშლავანეთარებისათვის, მათი ინდივიდუალობის ჩამოყალიბებისა და აქტიური ქმნადობისათვის.

4) მრავალხმიანობა, საზოგადოდ, ქართველის, როგორც *Homo poliphonicus*-ის (ი. ზემცოვსკის ტერმინი) თვითგამოხატვის ორგანოა, ლამის თანდაყოლილი თვისებაა, რომელშიც მას ესთეტიკური მიმართების დიამეტრულად განსხვავებული ტიპების მხატვრული განხორციელება ძალუძს და ეს მუსიკალური სახისმეტყველების ადრეული ეტაპებიდანვე იჩენს თავს;

5) როგორც ჩანს, მართებულია რ. სირაძის აზრი იმის შესახებ, რომ თავად ქართული ესთეტიკური აზროვნება თავისი ბუნებით პოლიფონიური (სირაძე, 1982).

აქვე მისი კიდევ ერთი საინტერესო დაკვირვების პროექცირება მსურს ქართული მრავალხმიანი აზროვნების პროცესზე: ვფიქრობთ, წინარეკრისტიანული ხანის ქართული მუსიკის ესთეტიკური წყობის ფორმირებაში ძალზე მნიშვნელოვანი როლი უნდა ეთამაშა ქართული მითოსური აზროვნებისათვის ნიშანდობლივ ორ ტენდენციას. პირველ რიგში იმას, რომ მითოსურ წარმოდგენებს „ქართულ პარნასზე“ (ასათიანი, 1982: 59), სწორედ ესთეტიკური სფეროსთვის მიეცა გაცილებით მეტი კულტურულ-ისტორიული პერსპექტივა, ვიდრე ფილოსოფიური აზროვნებისათვის (სირაძე, 1978: 48-97). მეორე ტენდენცია განსაკუთრებით საინტერესო მეჩვენება და ხაზგასმით აღვნიშნავ – ესაა ტენდენცია, რომელიც ჰელიოცენტრული მონოთეიზმის დამკვიდრებასთან ერთად მაშინ იჩენს თავს, როდესაც პოლითეიზმის დროინდელი ღვთაებები მზის მხატვრულ სატყებად იქცევა. ანუ, მზის ატრიბუტები რელიგიურ მნიშვნელობას კარგავს, მაგრამ არ ხდება მათი დავიწყება; რელიგიური აზროვნების მომდევნო საფეხურებზე ისინი მზის ესთეტიკური ატრიბუტების სახით ჩნდება. ფაქტობრივად, მეორე ტენდენცია პირველის კერძო გამოვლინებაა, მაგრამ წარმართული მონოთეისტური ასტრალური ღვთაების ატრიბუტების რელიგიურ ასპექტში მოხსნა და ესთეტიკურ ასპექტში მათი შემონახვა, არსებითად, ქართულ მითოსში მხატვრულ-ესთეტიკური მრავალსახეობის დამამკვიდრებელია. სწორედ ეს არის ჩემთვის ესთეტიკური თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესო.

ვფიქრობ, ამ მოვლენას აქტიური ზეგავლენა უნდა მოეხდინა ქართული მუსიკალური სახიმეტყველების განვითარების ორ ტენდენციაზე – ერთი მხრივ, მუსიკალური სახის კრისტალიზაციაზე, მეორე მხრივ, მუსიკალურ-მხატვრული აზროვნების გამრავალფეროვნებასა და მუსიკალურ სახეთა დიფერენციაციაზე. გარდა ამისა, ქართულ მითოსში მხატვრულ-ესთეტიკური მრავალსახეობის გაჩენას განსაკუთრებული როლი უნდა ეთამაშა იმ დროის ქართულ მუსიკაში დიალექტიკური ურთიერთობების გაღვივებაში, მუსიკალურ-მხატვრული სუბორდი-

ნაციის მოწესრიგებაში და, მათ კვალდაკვალ, მრავალხმიანობის განვითარებაში. ჩემი აზრით, ეს გახლდათ წინაქრისტიანული ეპოქის ქართულ მუსიკაში მრავალხმიანი ნიმუშების გაჩენის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ესთეტიკური წინაპირობა და იმავდროულად, „ერთისა“ და „მრავალის“ ანტიномიის მოხსნის ერთ-ერთი მექანიზმი.

დამოწმებული ლიტერატურა

ასათიანი, გურამ. (1982). *სათავეებთან*. თბილისი, საბჭოთა საქართველო

სირაძე, რევაზ. (1978). *ქართული ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან*. თბილისი, ხელოვნება.

სირაძე, რევაზ. (1982). *სახისმეტყველება*. თბილისი, ნაკადული.

Бахтин, Михаил. (1965). *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса*. Москва, Художественная литература.

Osmound-Smith, David. (1981). "From Myth to Music, Levi-Strauss Mythologiques and Beriso Symphonic". In: MQ, #2.

Dorner, Leo. (1975). "Zu den Grundproblem der Musikästhetik". In: ÖMz, H.

GIA BAGHASHVILI
(GEORGIA)

ANTINOMY OF “ONE” AND “MANY” ON EARLY STAGES OF THE AESTHETICS OF GEORGIAN FOLK MUSIC

The earlier folkloristic world outlook considers of the phenomena occurring in the universe in the process of their changes, in the state of the still continuing metamorphosis – at the stages of death, birth, growth and final formation, its defining feature is ambivalency: it contains this or that form of both poles of the change – the old and the new, the mortal and the renovating, the beginning and the end of the metamorphosis.

At the early stages of such a world outlook time is a simple sequence, order (in essence simultaneousness) of the two phases of development – the beginning and the end: spring-winter, birth-death... These images move round the biocosmic circle of the cyclic alternation of the life of man and nature. Its components are: alternation of the seasons, sowing, conception and fecundation, dying, rebirth and so on.

The early folkloristic consciousness does not stop at this stage of development. Its organic perception of time and the alternation of times expands, deepens involving socio-historical events within its circle. The cyclic process is also overcome and it rises to the perception of the historical time, though the basic means of the artistic manifestation of the early aesthetic consciousness is the very ambivalency of the alternation of time, dying and renovating.

In this consciousness the universe is corporal and in it highlighted is all, that with special emphasis, in the highest degree reveals the growing foundation marked by the flowing infinity of life and death. It is that nurtures fertility, eroticism, the so-called “divine eroticism” (Bakhtin, 1965: 121) among them, the unity of the foundations of dying and reviving, manifesting itself in modified forms during almost the entire history of folkloristic life.

In the artistic activities of this period emphasis is laid on the aspects which bring forward the process of creation, the endlessness of dying and reviving with special force, sensual plenitude and life-giving energy. There is no death taken separately or life taken separately. Both of them are parts of one and the same cycle, equal in their rights: the readiness for death is ensconced in life and readiness for revival – in life.

The movement of the corporal foundation within the aesthetic circle of the early world outlook is not the alternation of the ready-made forms. It turns into the inner movement of the existence *per se*, which is manifested in the transition from one form to another, to the constant unpreparedness of existence. Here the aesthetic perception is the feeling of the inexhaustibility and boundlessness of the concrete (it may also be said – physically), experienced life. It always fosters the reviving and renovating source.

It is the world outlook on the magical comprehension of the universe, perceived in such a manner, that gave birth to the musical-folkloristic genres still present in the Georgian everyday life: *mtibluri* (hay-makers’ song), dirges, incantations, counting rhymes, also the exsamples, associated

with the fertility cult. There the ambivalency of dying and reviving per se is a metaphysical unity. Endlessness is the essence of this metaphysical "One".

All this has a physical nature, and in the physical existence the most significant, the very initial and the most tangible and clearly perceived law is cyclic recurrence.

It is through the cyclic recurrence that the permanent renovation, revival, the unity of dying and giving birth to the new occur. The latter, especially its maximum aspect, which reveals itself at the crossing of death and life, at the moment of their contiguity, is the most significant.

In the musical-artistic implementation of this world outlook, recurrence is of paramount importance. I think that in the folklore of those days recurrence must have been the universal principle which realized the idea of eternal dying and reviving in music, as an art spread out in time.

As often the melodic pattern, which is built on the intonational nuclei of the Georgian radical musical language, in the form of a link of a single chain of the musical circle or cycle (Gr. *kyklos*-circle), is repeated, as often the musical idea is born and dies and so does the whole universe with it. Or to put it differently, the music per se, as an intoned idea, moves along a circle. Each final link of the cycle is the beginning of the following one. It is this significant place, where death and life come together and mutual penetration takes place. As though death produces life and at the moment of the birth it gives impetus to the life-giving source and directs it towards renovation.

The beginning and the end of the recurrent musical texture, as the link of the musical cycle, seems to be the earth. Within it, as within the corporal bowels, the musical idea is absorbed, and revives again, together with it the whole material-spiritual world.

At every stage of dying and revival occurring within the cycle, music seems to descend to earth merging with it, as with the absorbing and reproducing beginning. It dies in this earth so that it could be sown and reborn simultaneously with regenerated power.

Like the strictly regulated cyclic recurrence, according to which nature, the plant kingdom, wheat, barley, oats fall asleep (die) and then awaken (revive) again, in the same manner the intoned idea dies, descends into the "tonic grave" and comes to life again till the second coming.

The function of this cyclic recurrence is not only the expression of the eternity of the dying and revival of the universe. Cyclic recurrence is mainly the means of the organization form-creation which also reflects the essential metaphysical unity of the ambivalency of existence. This unity, from the musical-artistic viewpoint, is implemented by means of the following mechanism: the links of the incantations, counting rhymes, dirges and hay-makers' songs (*mtibluri*), ("the musical cycles", that came to resemble one another by the artistic-aesthetic modeling of the world "living" in recurrent cycles), as a rule are either identical or show a great, essential resemblance to one another. Their reiterated alternations create an orderly sequence of "a mutual resemblance" or "one and the same". If we paraphrase F. Saussure's well-known expression "as long as there are contrasting parts of speech, there is not a single part" (Dorner, 1975: 113), it will sound as follows: as long as there are contrasting parts of music, there is not a single part.

In this way the reiterated, cyclic recurrence together with the ambivalency of dying and reviving, felt at the crossing of the cycle links, also forms its inner, metaphysical unity.

Here the cyclic recurrence is a self-sufficient method but by contrast with the principles of professional music, here it does not break up one into parts, or does not form a single whole by means of these parts; the more so that the interconnection between these parts is never revealed, neither is

the similarity or opposition between them manifested and developed. Something that is usual, natural and acceptable for the musical-artistic mentality of the following epochs, is quite alien to the aesthetic consciousness of the above stage of thinking. It seems as if the cyclic recurrence by means of repeating “the one” numerous times introduces into practice and makes popular the same “one”, indicating its comprehensiveness and boundlessness.

In this creation, in the ostinato condition, time disappears, as if everything were being done to make the time vanish, be destroyed. Time – mankind’s concern from the very beginning, its sworn enemy, time that destroys man, dies at man’s hand; to say it more correctly – by means of his aesthetic-philosophical consciousness.

Here man triumphs over the time; it is true that the victory is illusory, relative, temporary, but man does gain victory. He defeats time by its own weapon – infinity, eternal moving, changes of time.

Time dies together with the death of the universe; it is true, that later it resurrects, but similar to the “end” it dies and revives so many times, that time can no longer stand this infinity, it retreats and takes the shape of the supertemporal, “mythical time” (Siradze, 1978); it means that time loses its concrete-emotional significance and the abstract “time” steps in.

Here, in relation with time we can fully observe the inner, in-depth resemblance and closeness between music and mythology which Claude Levi-Strausse explains in the following way: “Music and mythology seem to need time only in order to reject it. Essentially, both music and mythology are the instruments meant to destroy time. ...Due to its inner organization listening to a musical composition stops the flow of time. ...Music is reminiscent of mythology. Like mythology it removes the antinomy of the historical, past time and the permanent structure” (Osmound-Smith, 1981:122-123).

Levi-Strausse said this about mythology and music in general, but these aesthetic features of music, so exactly described above, are completely revealed in the multifunctional music, created in the epoch of mythological thinking proper, within its midst. In the system of material-corporal creation the primary and most significant goal of the musical cyclic recurrence, reflecting the cyclic recurrence of the world (this, at the same time is the ideological-aesthetic system marked by the priority of the cause and effect relations), is overcoming the antinomy of transiency and infinity.

The musical-aesthetic death-revival of time is the mechanism of removing this antinomy.

Though, in the Georgian musical-aesthetic thinking of this epoch another antimony comes to the foreground. If the first one – the antinomy of the transiency and infinity of time is expressed diachronically, is revealed in the cyclic musical recurrency and removed within the same, or, using the musicological term – “horizontally”, the second antinomy is synchronous and is presented in the vertical section of the musical texture. It is the antinomy of “one” and “many” and is as much specific for Georgian musical-aesthetic thinking as, presumably, Georgian polyphonic musical-folkloristic specimens were created as early as the pre-Christian epoch.

Polyphony per se indicates multiplicity as a wholeness, though a Gestalt wholeness consisting of separate voices, but in the aesthetic section, the summary index (like, generally, the sum of the constituent parts of the Gestalt whole) is less than their Gestalt whole.

If we take into account the genesis of polyphony (I share the widespread theory that polyphony is a phenomenon which emerged in the process of intoned monophony), it will be clear that in the polyphonic whole different parts not only exist but “the whole” is the result of the emergence and “multiplication” of these parts from “the one”. Herewith the parts or voices never get lost in the polyphonic

texture. They do not disappear, each one sounds in a realistic manner, which means that in order to retain their individuality for the sake of creating the whole the presence of a certain subordination between them (both vertical and horizontal) is quite necessary.

If there are no parts (voices), they will never create the whole (polyphony), and if there is no subordination, no idea, ready to be intoned, will ever sound, no musical-artistic texture will ever be created, which means that there will be no music.

But the paradox is that in the world-outlook system of material-corporal creation of the pre-Christian epoch, from the aesthetic point of view, polyphony must have been a very disadvantageous means for the musical implementation of the world integrity, its inner, metaphysical unity. While the individual source is never revealed either in the ontic or purely aesthetic aspect and it acquires its function only in the “whole”, integral, almost immanent unity, presumably, it is at that time that polyphony comes into being. This is that creates antinomy, which takes its shape in the vertical-synchronous form; as to the mechanism of its removal, it is conditioned by the following factors:

As it seems, following the inception and development of polyphony dialectical interrelations were evolving in Georgian musical folklore.

Originally in polyphony voices did not function (or if so, they played a less important role) as the expressions of different sources. They must have gained ground as the integral parts of an internally indivisible “whole”.

It is not a mere chance that in Georgian musical folklore the polyphonic musical expression of the cult musical-aesthetic principles most often takes place in the complex (synchronous) polyphony. Complex polyphony most often bears the above features itself – it provides maximum means to bring forward the inner, immanent unity of the voices. In it the voices seem to become a single nucleus, an integral organism.

Much more possibilities of bringing forward the individual basis are provided by homophonic polyphony, of a drone type among them, and the more so by polyphonic multi-part singing. In these types of polyphony there are much greater possibilities for the spreading out and developing of voices, for the formation of their individuality and active creative processes.

In general, polyphony is of the Georgians, as *Homo poliphonicus* (I. Zemtsovsky's term) organic, almost innate characteristic feature of self-expression, in which it is possible to provide an artistic implementation of diametrically different aspects of the aesthetic attitude, revealing itself at the early stages of musical imagery.

As it seems R. Siradze is right in observing that it is Georgian aesthetic thinking proper that is polyphonic in its nature (Siradze, 1982).

Here I should also like to apply one of his interesting observations to the process of Georgian polyphonic thinking: in my opinion in the formation of the aesthetic order of the pre-Christian Georgian music a very significant part must have been played by two tendencies characteristic of Georgian mythological thinking. First of all the fact that it must have been the aesthetic sphere that the mythological images about the “Georgian Parnassus” (Asatiani, 1982:59) gave much greater cultural perspective to, than to the philosophical thinking (Siradze, 1978:48-97). I think the second tendency to be especially interesting and I want to lay a special emphasis on it; this is a tendency which, alongside with the introduction of heliocentric monotheism, manifests itself at the time when the deities of the polytheism epoch turn into the artistic images of the sun, i.e. the attributes of the sun lose their

religious meaning though they never go into oblivion; at the following stages of the religious thinking they emerge as the aesthetic attributes of the sun. Factually, the second tendency is a separate manifestation of the first, but it did introduce artistic-aesthetic diversity into Georgian mythology. In my opinion it is especially interesting from the aesthetic point of view.

I think that this phenomenon must have exercised great influence on the two tendencies of the evolution of Georgian musical imagery – the crystallization of a musical image on the one hand and the differentiation of the musical images on the other. Apart from that the emergence of the artistic-aesthetic diversity in Georgian mythology must have played a great role in kindling the dialectical relations in the Georgian music of those times, in regulating the musical-artistic subordination and following the above, in the development of polyphony. In my opinion it was one of the significant aesthetic preconditions of the emergence of polyphonic specimens in the Georgian music of the pre-Christian epoch and at the same time one of the mechanisms of the removal of antinomy of “one” and “many”.

References

Asatiani, Guram. (1982). *At the Sources*. Tbilisi: Sabchota Sakartvelo. (in Georgian)

Bakhtin, Mikhail. (1965). *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaia kultura srednevekovia i renesansa (Works of Francois Rabelais and Popular Culture of Middle Ages and Renaissance)*. Moscow: Khudozhestvennaia literatura. (in Russian)

Dorner, Leo. (1975). “Zu den Grundproblem der Musikästhetik”. In: *ÖMz*, H.

Osmound-Smith, David. (1981). “From Myth to Music, Levi-Strauss Mythologiques and Beriso Symphonic”. In: *MQ*, #2.

Siradze, Revaz. (1978). *Kartuli estetikuri azris istoriidan (From the History of Georgian Aesthetic Thinking)*. Tbilisi: Khelovneba. (in Georgian)

Siradze, Revaz. (1982). *Sakhismetqveleba (Poetics)*. Tbilisi: Nakaduli. (in Georgian)

Translated by *Lia Gabechava*

მონოფონია და პოლიფონია:
პარადიგმათა ცვლის კულტურულ-ისტორიული ასპექტები
(ერთი თვალსაზრისი ევროპული პოლიფონიის შესახებ)

მონოფონიისა და პოლიფონიის ურთიერთობის საკითხი სცილდება რომელიმე ერთი მუსიკალური კულტურის პრობლემატიკის ჩარჩოებს და უნივერსალურ ხასიათს ატარებს. მოხსენებაში წარმოდგენილი დისკურსის მიზანია წარმოვაჩინოთ: I – მონოფონიისა და პოლიფონიის ზოგადფილოსოფიური და კულტურულ-ისტორიული ასპექტები, განსაკუთრებით მის დასავლეთევროპულ გამოვლინებაში და II – გამოვკვეთოთ მასთან დაკავშირებული ზოგიერთი საკითხი ქართულ სასულიერო მუსიკაში.

ერთი მოხსენების ფარგლებში შეუძლებელია აღნიშნული პრობლემის ამომწურავად გაშლა, ამიტომ მოხსენებაში მოტანილი მოსაზრებები შეიძლება შედგოში დისკუსიის თემად იქცეს.

საქმე ისაა, რომ დასავლეთევროპული პოლიფონია წარმოადგენს განსაზღვრული ტიპის ადამიანური ინდივიდუალობის მუსიკალურ პროექციას. პოლიფონია, როგორც ასეთი, დაფუძნებულია რამდენიმე ხმის ერთდროულ განსხვავებულ ჟღერადობაზე, რომელიც, ცხადია, არ არის მხოლოდ ევროპული კულტურის მონაპოვარი. ფართო გაგებით, ის გავრცელებულია მრავალ ქვეყანაში, მათ შორის, უძველეს ცივილიზაციებშიც და მისი ახალევროპული ვარიანტი წარმოადგენს მხოლოდ ერთ-ერთ შესაძლო გამოვლენას ამ მუსიკალურ-მსოფლმხედველობითი პრინციპისა. მაგრამ დასავლეთევროპული პოლიფონია იმდენად მკაფიო და მძლავრი მოვლენაა, რომ მუსიკისმცოდნეები სრულიად საფუძვლიანად ესაუბრობთ განსაკუთრებულ ნიშნებზე, რომლებიც განასხვავებენ მუსიკალურ „დასავლეთს“ „აღმოსავლეთისაგან“.

როგორიც არ უნდა იყოს ჰიპოთეზები, დაკავშირებული ევროპული პოლიფონიის წარმოშობასთან და მის პირველსაწყის ფორმებთან, საიდანაც დაიბადა პოლიფონია (VII—VIII საუკუნეები, ხალხური თუ პროფესიული), მან მაშინვე გამოავლინა თავისი უნიკალური ხასიათი.

მის ყველაზე ტიპურ ნიშანს წარმოადგენს ზოგადინტელექტუალური ხასიათი და კომპოზიტორის როლის მნიშვნელობა. პოლიფონიის ინტელექტუალური ხასიათი მთელი მისი ისტორიის მანძილზე იჩენს თავს და მკაფიოდ ვლინდება კომპოზიციის კანონების ბატონობაში, რომლებიც უკვე ადრეულ ისტორიულ ეტაპზე ყალიბდება არა ხმათა ემპირიული ჟღერადობიდან, არამედ გონისმიერი, მათ შორის, საღვთისმსახურო კანონიკიდან.

ინტერვალები, რომლებიც ამორებდა ხმებს, მაგალითად ორგანუმში, შეიძლება ყოფილიყო მხოლოდ „სრული“, „წმინდა“ კონსონანსური, ანუ კვინტა, კვარტა ან ოქტავა; რიტმი – უპირატესად სამწილადი, რადგან წმინდა სამების ციფრულ სიმბოლოდ იყო მიჩნეული და ა.შ. სწორედ ამ ინტერვალების პარალელიზმით ხასიათდება ევროპული საეკლესიო მრავალხმიანობა მის საწყის ეტაპზე (IX-X საუკუნეები), როცა ერთადერთ ფორმას სწორედ ორგანუმი წარმოადგენდა. „ორგანუმში ხმები მთავარ ხმად – *vox principalis* და თანმხლებ ხმებად – *vox organalis*-ად იყოფა. ეს განსაზღვრება ქართულ გალობაში არსებულ ხმათა ფუნქციებს

მოგვაგონებს, სადაც მთავარი ხმა კანონიკური ფუნქციის მატარებელი ხმა — თქმაა, ხოლო მოძახილი და ბანი მისი თანმხლებნი არიან“ (შულღიაშვილი, 2001: 103). ზიგფრიდ ნადელი თავის გამოკვლევაში წერს: „ხმათა მოძრაობის მთავარ ტიპად დასავლეთ საქართველოში ის ფორმა მკვიდრდება, რომელსაც შუასაუკუნეების მუსიკისათვის დამახასიათებლად ვოვლით. სახელდობრ, ჰუკბალდის პარალელური ორგანუმი“ (Nadel, 1933: 31), რაც მას საფუძველს აძლევს, გამოთქვას ვარაუდი, თითქოს მრავალხმიანობა საქართველოში გაჩენილიყოს და აქედანვე გავრცელებულიყოს ევროპაში. ჩვენთვის ეს ვარაუდი კიდევ ერთი დადასტურებაა იმისა, რომ პოლიფონიური აზროვნების პროცესს სხვადასხვა ერში განვითარების საერთო ეტაპები შეიძლება გააჩნდეს.

როგორც აღნიშნავს ალბერტ სეი, „ჭეშმარიტი პოლიფონია, ამ სიტყვის მაღალი გაგებით, არ შეიძლება ყოფილიყო იმპროვიზაციის შედეგი; ის უნდა შეთხზულიყო კომპოზიტორის მიერ და გააზრებულიყო კომპოზიციის პრაქტიკული და ფილოსოფიური მოთხოვნების გათვალისწინებით“ (Seay, 1965: 77). პრაქტიკოსი იმპროვიზატორის ჩანაცვლებამ თეორეტიკოსი კომპოზიტორით ასახა ვეებერთელა ძერა, რომელიც მოხდა შემოქმედებით პიროვნებასა და თავად შემოქმედებითი აქტის აღქმასთან დაკავშირებულ წარმოდგენებში.

შესაბამისად, ის უკავშირდება წარმოდგენათა ცვლას მუსიკის შესახებ, როგორც უკვე არსებულსა და განმეორებადზე (ფოკლორი), ინტელექტუალურად შეფერილი ახალი შემოქმედებითი აქტით. შემსრულებელი, როგორი ფანტაზიითაც არ უნდა ყოფილიყო აღბეჭდილი მისი იმპროვიზაცია, თავისი არსით არ იყო ავტორი, მუსიკის შემქმნელი. ის იყო ოსტატი, რომელიც მუშაობდა მზა ნიმუშის მიხედვით, მაშინ, როდესაც კომპოზიტორი მუსიკის შემქმნელი-შემოქმედი იყო (თითქმის ყველა ენაში, მათ შორის ქართულშიც შემოქმედი ღმერთს ნიშნავს, ისე როგორც კომპოზიტორს შემოქმედი, ხოლო მის მიერ შექმნილს შემოქმედება ჰქვია).

აქ სწორედ მიგუანლოვდით ყველაზე მთავარ ფაქტორს დასავლეთევროპული პოლიფონიის წარმოშობაში.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მუსიკისმცოდნეები პოლიფონიაზე (იმაზე, რასაც ტრადიციულად პოლიფონიად მივიჩნევთ) საუბრისას განასხვავებენ ახალევროპულს სხვა მუსიკალური ტრადიციებისაგან. მაგრამ რატომ გაჩნდა ის შუა საუკუნეებში, რა კულტურულ-ისტორიულმა პროცესებმა განსაზღვრეს მისი დაბადება, და რაც მთავარია, რა ცვლილებებმა გახადა ის არა მარტო შესაძლებელი, არამედ სასურველი და საინტერესო არა მარტო კომპოზიტორებისთვის, არამედ აუდიტორიისთვისაც; ეს კითხვა ზშირად ყურადღების მიღმა რჩება, მაშინ, როდესაც ეს არის არსებითი საკითხი და მოვლენის კულტურულ-ისტორიული მნიშვნელობის არსს ვერ ჩაეწვდებით, თუ ამ კითხვაზე პასუხის გაცემას არ შეეცდებით.

არსებული პასუხები შეზღუდული და, ამიტომაც, არადამაკმაყოფილებელია. თუ ამოსავლად მივიჩნევთ, რომ მრავალხმიანობა იბადება მუსიკალური ბგერის წმინდა აკუსტიკური ბუნებიდან, მაშინ გაუგებარია, რატომ უნდა გაჩენილიყო პოლიფონია სასულიერო მუსიკის სფეროში გარკვეულ პერიოდში და რატომ არ შეიძლებოდა მას ეარსება ყოველთვის: ფიზიკურ ბგერას ხომ ეს თვისებები ახასიათებდა განურჩევლად ისტორიული ეპოქისაგან. გაუგებარია, ასევე, რატომ არსებობდა მრავალხმიანობის განსხვავებული ფორმები სხვა ხალხთა მუსიკალურ კულტურებში, მათ შორის, ქართულში. მაშინ ეს ნიშნავს იმას, რომ დასავლეთევროპული პოლიფონიის ფესვები ძვეს არა ფიზიკაში, არამედ კულტურაში.

ამ ჰიპოთეზის ჭრილში კითხვის ქვეშ დგება მ. შნაიდერის მოსაზრება, რომელიც

გვთავაზობს პოლიფონიის გაგებას, როგორც უნივერსალური მოქმედების და, ამასთანავე, ჰარმონიული პრინციპების წმინდა „ტექნიკური“ კანონების შედეგს, ამასთანავე, უარყოფს ამ კანონების კულტურულ-ისტორიულ და გეოგრაფიულ გაგებას (Schneider, 1934: 10-11), ხოლო მუსიკალური ფორმის ტექნიკური კანონები, შნაიდერის თანახმად, უნივერსალურია. შესაბამისად, თვითმყოფი დასავლეთევროპული პოლიფონია, მისი უნიკალური თვისებები აიხსნება მუსიკალური შემოქმედების ტექნიკური მხარეებით და არა კონკრეტული კულტურულ-ისტორიული პერიოდის შინაარსით, რომელსაც ის ეკუთვნის.

ასევე არადამაჯერებლად და ცალმხრივად გვეჩვენება რიჩარდ ჰოპინის მიერ წამოყენებული ჰიპოთეზა, რომლის თანახმად, პოლიფონია გახდა შედეგი მუსიკოსების „შემოქმედებითი ენერგიის“ გამოვლენისა (Hoppin, 1978: 181). თუ ეს ასეა, საკითხავია, რატომ მოითხოვა ამ ენერგიამ გამოსვლა მოცემულ მომენტში და სწორედ პოლიფონიის სახით.

უდავოა, რომ პოლიფონიაში გამოსავალს ჰპოვებს განსაკუთრებული შემოქმედებითი ენერგია, რომელიც განსხვავებულია ერთხმიანი მუსიკისაგან, მაგრამ მაინც გაურკვეველია მისი ხასიათი და აზრი. ვფიქრობ, რომ ადეკვატური ახსნა უნდა ვეძიოთ შუასაუკუნეების აზროვნების ფუნდამენტურ მსოფლმხედველობით პრინციპებში.

ეპოქის მსოფლმხედველობის დონეზე პოლიფონიის წარმოშობის იმ მიზეზების ძიებისას, რომლებმაც განსაზღვრეს რადიკალური ცვლილებები მუსიკალურ აზროვნებაში, ყველაზე მისაღები არის *სუბსტანციური პიროვნების კონცეფცია* (ა.ფ. ლოსევის ტერმინი), ანუ კონცეფციისა, რომელიც წარმოიშვა ქრისტიანული სწავლების ნიადაგზე აბსოლუტის შესახებ, ღმერთზე როგორც პიროვნებაზე (Иосев, 1988).

მხატვრული ქმნილების ყოველ აქტში არის რაღაც, რაც შეუცნობელია გონების მიერ, როდესაც ხორციელდება უხილავი აზრიდან გარეგანი არსებობის ობიექტურ ფორმაზე გადასვლის პროცესი. ჰეგელის მიხედვით, თავად ადამიანი განასახიერებს ამ მომენტს, როგორც ფიზიკურისა და სულიერი საწყისის გამაერთიანებელი. დასავლეთევროპული პოლიფონია არის ერთ-ერთი მკაფიო გამოვლინება მისი შემქმნელის კოლექტიური პიროვნებისა – ადამიანური სუბიექტის განსაკუთრებული ტიპისა და მისი ფუნდამენტური ასპექტისა, ანუ ღმერთისადმი დამოკიდებულებისა. პოლიფონია ამოიზარდა ამ ურთიერთობების ქრისტიანული გაგებიდან და ამიტომ გახდა „მზარდი“ ქრისტიანობის ეპოქაში, რაც არ იყო შემთხვევითი.

ყველაზე ადრეული ფორმები პოლიფონიისა წარმოადგენს ორხმიან ორგანუმს, რომელშიც ერთხმიან საფუძველს – *cantus firmus*-ს, ემატება მეორე ხმა, *discantus*-ი. ამ მეორე ხმის გაჩენა არის სწორედ ადამიანური პიროვნულისა და ღვთაებრივი პიროვნულის ახალი ურთიერთობების მუსიკალური ასახვა. ლოსევი აღნიშნავდა, რომ ქრისტიანობის გავრცელებასთან ერთად ჩნდება წარმოდგენა პიროვნებაზე, რომელიც არ დაიყვანება მხოლოდ ბუნებრივ ან კოსმიურ საწყისზე, ასევე აბსოლუტზე, როგორც პიროვნებაზე.

ამგვარი გაგება პიროვნებისა გაჩნდა არაუადრეს შუასაუკუნეების მონოთეიზმისა ან მიწიერი ადამიანის რენესანსული აბსოლუტიზაციის ხანისა. ელინისტურ-რომაული პერიოდის (ასევე, ადრეული არქაული და კლასიკური ანტიკური) პიროვნებები აღინიშნებოდნენ გრძნობად მატერიალური და პიროვნულის მიღმისეული კოსმოლოგიზმით; მას იმანენტური განცდა და მგრძნობელობაც კი არ არღვევდა (Иосев, 1996: 180)¹.

ძველ სამყაროში ადამიანის პიროვნების ამოცანა იყო შერწყმოდა კოსმოსს და თავად ადამიანის პიროვნება კოსმოსის ნაწილად, ხოლო მისი არასრულფასოვნება კოსმიური მთელისაგან მოწყვეტის ტოლფასად აღიქმებოდა. ქრისტიანული გაგებით, ადამიანი ასევე

მიისწრაფოდა უმაღლეს სუბსტანციასთან, ღმერთთან ერთიანობისაკენ, მაგრამ აქ უკვე ჩადებულია აზრი „არამიწიერი“ ტრანსკოსმიური შემოქმედის შესახებ, რომლის სამყაროსთან გაიგივება შეუძლებელია. კოსმოსი არ არის ღმერთი, ანუ ღმერთი არ არის კოსმოსის ტოლფასი და, მიუხედავად იმისა, რომ სამყარო ღვთის მიერ არის შექმნილი, ღვთაებრივი სამყარო მისი ტრანსცენდენტურია. მაგრამ, ცხადია, ღმერთსა და სამყაროს შორის ტრანსცენდენტური დამოკიდებულება არ არის საკმარისი პოლიფონიის წარმოშობისათვის: ღვთის ხმა შეიძლება არსებობდეს როგორც ღვთისმსახურების, რელიგიური რიტუალის ნაწილი, სრულიად დამოუკიდებლად ადამიანის ხმის, შექმნილის სფეროსაგან. მაგრამ ღმერთსა და ადამიანს შორის ურთიერთობის გაგების არსი არა იმდენად მათი ერთიანობის შეუძლებლობაშია, რამდენადაც მათ შესაძლო და სანატრელ ერთიანობაში. სწორედ ამგვარი „ღვთიური ხარება“ პოლიფონია: შეურწყმელთა ერთიანობა შექმნილისა მის შემოქმედთან, ადამიანის პიროვნული ხმის – დისკანტისა ღვთის ხმასთან – *cantus firmus*-თან. ამ უკანასკნელს წარმოადგენდა საეკლესიო ტრადიციის მიერ ნაკურთხი საგალობლები და უმთავრესი ამ რეპერტუარში, გრიგორისეული ქორალი, რომელიც გადმოცემის თანახმად, პაპ გრიგოლ დიდს ანგელოსთა ხმებით ჩაესმა (Hoppin, 1978: 42-43). ამგვარად, *cantus firmus*-ი შუასაუკუნეების საეკლესიო მუსიკოსისათვის ერთმნიშვნელოვნად (თუმცა არა პირდაპირი გაგებით) ღვთის ხმა იყო. ხოლო ადამიანური პრაქტიკით დამკვიდრებული დისკანტი, იყო ხმა ადამიანისა, განსხვავებული ღვთიურისაგან, მაგრამ, ამავე დროს, მასთან კავშირში მყოფი, მისგან განუყოფელი.

აღნიშნული ქართულ საეკლესიო გალობასაც უკავშირდება. ქართული გალობის მრავალხმიანობასა და ადრეული ევროპული პოლიფონიის მუსიკალური აზროვნებაში სხვაობის მიუხედავად, არის მსგავსებაც, რომელიც პროფესიულ მუსიკაში ორ გზას შორის, ორ, განსხვავებული ისტორიის მქონე კულტურაში შეინიშნება. ხმათა მოძრაობაში ორგანუმის ტიპის პარალელიზმის პრინციპი შუასაუკუნეების მრავალხმიანობის ნიშან-თვისებაა, რომელიც ქართულ გალობაში შენარჩუნებულია მისი განვითარების სამივე ეტაპზე და ახასიათებს სასწავლებელ ხმებს, სადა კილოს და გამშვენებულ კილოს (შულღიაშვილი, 2001: 105).

ამდენად, ინტრავერტული ბუნების მქონე მონოფონია არის სამყაროს სრული იმანენტურობა, საკუთარ თავთან იგივეობა; თავისი არსით ექსტრავერტული პოლიფონია არის სამყაროს საზღვრების გარღვევა, მისი გადალახვა – ის არის მრავლობითობა, ყოფიერების დანაწევრება ხარისხობრივად არაერთგვაროვან და არსობრივად განსხვავებულ, მრავალრიცხოვან შრეებსა და დონეებზე. და მაინც, პოლიფონიაში ხმები არ ნაწევრდება ქაოსურ მრავალფეროვნებაში, არამედ ერთიანდება მწყობრ მთელში. ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ერთიანობის იდეა არსად ქრება, ის სხვა ხარისხობრივ დონეზე იჩენს თავს.

სწორედ პიროვნულის მოდელის წყალობით, რომელიც ღმერთკაცი ქრისტეს სახიდან ამოიზრდება, ანუ ღმერთისა და ადამიანის განსხვავებულობიდან და, ამავე დროს, ერთიანობიდან, არა მარტო შესაძლებელი ხდება, არამედ გაცნობიერებულად მიმზიდველიც სხვადასხვა ხმათა ერთი ნაწარმოების ჩარჩოებში გაერთიანება. „ყოველი ხელოვნების მიზანი, – წერდა ჰეგელი, – არის სულით წარმოქმნილი იგივეობა, რომელშიც მარადიული, ღვთაებრივი ცხადდება რეალურ მოვლენასა და სახეში“ (ჰეგელი, 1973: 615). პოლიფონია იბადება შუა საუკუნეების ადამიანის მოთხოვნილებაში, გამოხატოს მუსიკაში მისთვის ყველაზე სანუკვარი, წმინდა ჭეშმარიტება: მისი შეურწყმელი ერთობა უმაღლეს სუბსტანციასთან. იოანე პეტრიწის თანახმად, ღმერთის შემეცნების ერთადერთი საშუალება სახეობრივი შემეცნებაა – ე.წ. „ხედვა“, რამეთუ „ხელოვანი ღმერთის“ იდეის ანარეკლის მიხედვითაა აწყობილი და აჟღერე-

ბული მთელი სამყარო, ხოლო მუსიკას სხვაზე უკეთ ძალუმს „ხედვა“ და განცდა „ერთისა“ „ერთობად შეყოვლებისადა“².

შენიშვნები

¹ ამის დასტურად ლოსევს მოაქვს მაგალითი: სენეკას ტრაგედიაში თავისი ცხოვრების ყველაზე ტრაგიკულ მომენტში მედეა მოუხმობს ქაოსს („ქაოსო, ქაოსო“), მაშინ როდესაც დანტესა და შექსპირის გმირები პირველყოფილ ქაოსს კი არ მიმართავენ, რომლისგანაც სრულიად თავისუფლები არიან, არამედ თავის ბედს მონოთეიზმის აბსოლუტურ პიროვნებას, ან აბსოლუტიზმულ მიწიერ-ადამიანურ პიროვნებას უკავშირებენ (Лосев, 1996: 181).

² იოანე პეტრიწის ხმათა ერთდროული ჟღერადობის აღმნიშვნელი ცნებებია: „ერთობაში“, „დაბამვა“, „ერთობად შეყოვლებისადა“, „მორთულება“ („სამუსოთა რთვადა“); ნ. ფირცხალავა განსაკუთრებით გამოყოფს ცნებას „მორთულება“ და მისი ფუძიდან („რთვა“) წარმოებულ სხვა მონათესავე ცნებებს, რომლებიც „ჰარმონიის“ აღმნიშვნელი ქართული ცნებებია. მათ გამოყენებას ემყარება პეტრიწისეული ფილოსოფიური თხზულების ნებისმიერი მუსიკალური პარალელი (ფირცხალავა, 2003: 111)

გამოყენებული ლიტერატურა

ნუცუბიძე, შალვა. (1947). *რუსთაველი და აღმოსავლური რენესანსი*. თბილისი: მეცნიერება.

ფირცხალავა, ნინო. (2003). „პეტრიწის ფილოსოფია და ქართული მრავალხმიანობა“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი. მოხსენებები*. გვ. 109-119. რედაქტორები: წურწუშია, რუსუდან და ჟორდანიას, იოსებ. თბილისი: სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

შულღიაშვილი, დავით. (2001). „ქართული გალობის „უნიონური“ მრავალხმიანობა“. კრებულში: *სასულიერო და საერო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები*. გვ. 101-118. პ/რედ.: წურწუშია, რუსუდან. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

ჰეგელი, გეორგ ვილჰელმ ფრიდრიხ. (1973). *ესთეტიკა*. თბილისი: ხელოვნება.

Лосев, Александр. (1988). „Античная философия и общественно-исторические формации“. В сборнике: *Античность как тип культуры*. Ред.: Лосев, А.Ф., Чистякова, Н.А., Бородай, Т.Ю. и др. Москва: Наука
<http://antique-lit.niv.ru/antique-lit/articles/antichnost-kak-tip-kultury/losev-antichnoe-myshlenie.htm>

Лосев, Александр. (1996). *Мифология греков и римлян*. Москва: Мысль.

Nadel, Siegfried F. (1933). *Georgische Gesänge*. Berlin: Lautabt, Leipzig: Harrassowitz.

Schneider, Marius. (1934). *Geschichte der Mehrstimmigkeit: Historische und Phänomenologische Studien*. Vol. 1. Berlin: Borntraeger.

Hoppin, Richard. (1978). *Medieval Music*. N. Y-London: W. W. Norton & Co.

Lang, Paul, Henry. (1941). *Music in Western Civilization*. N. Y.: W. W. Norton & Co., Inc.

Seay, Albert (1965). *Music in the Medieval World*. History of Music Series Edition. N. Y.: Prentice Hall.

MARINA KAVTARADZE
(GEORGIA)

**MONOPHONY AND POLYPHONY:
CULTURAL-HISTORICAL ASPECTS OF THE PARADIGMATIC CHANGES
(A VIEW ON EUROPEAN POLYPHONY)**

The question of the interrelation between monophony and polyphony exceeds the bounds of the problems of one musical culture and is of universal character. The discussion presented in the paper is targeted at 1) bringing forward the general philosophical and cultural-historical aspects of monophony and polyphony, especially in their west European manifestation and 2) along with that our goal is to single out some questions in Georgian sacred music associated with the former.

Within the limits of one paper it is impossible to give an exhaustive analysis of the above problem, therefore the contentions suggested in this report may be used as subjects for further discussion.

The thing is that west European polyphony is a musical projection of man's individuality of a definite type. Polyphony, as such, is based on the simultaneous sounding of several different voices, which quite obviously is not an achievement of only European culture. In its wide meaning it is attested in many countries, ancient civilizations among them, and its new European variant is one of the possible manifestations of this principle of music and world outlook. But west European polyphony is such a prominent and powerful phenomenon that we musicologists are right in speaking of the specific features which differentiate the musical "West" from the "East".

Whatever might have been the hypotheses about the provenance of European polyphony and its primary forms which gave rise to polyphony (seventh-eighth centuries, folk or professional), it manifested its unique character immediately.

Its most typical indication is its general intellectual character and the importance of the composer's role. The intellectual character of polyphony reveals itself throughout its history and is clearly manifested in the dominance of composition laws, which took shape at an early historical stage and stemmed not from the empirical sounding of the voices, but from the sphere of intelligence, from the ecclesiastic canonry among them.

Intervals which divided the voices, for instance in the organum, could only be the "complete," "pure", consonance, i.e. the fifth, the fourth or the octave; the rhythm was mostly triple, as it was considered to be a digital symbol of the Holy Trinity etc. It was the parallelism of these intervals that characterized European polyphony in its initial stage (ninth-tenth centuries), when the organum was the only form. "In the organum the voices are divided into the main voice – *vox principalis* and the accompanying voices – *vox organalis*". This definition is reminiscent of the voice functions in Georgian chanting, where the main voice, the voice which has a canonical function, is *tkma* (term for "speech") and *modzakhili* (the middle voice) and *bani* (the bass part) accompanying the former (Shugliashvili, 2001:103). Siegfried Nadel writes in his research: "In western Georgia the main type of the voice motion, which is considered to be characteristic of the Middle Ages, namely Huckbald's parallel organum, was introduced into practice" (Nadel, 1933: 31). This conjecture gives him grounds

to assert that polyphony may have emerged in Georgia, from where it spread all over Europe. For us this conjecture proves once again that the process of polyphonic thinking may have common stages of development in different nations.

As Albert Seay notes, "The true polyphony in the elevated meaning of the word cannot have been a result of improvisation; it had to be created by a composer and considered in keeping with the practical and philosophical demands of composition" (Seay, 1965: 77). The supersession of the practical improviser by a theorist composer reflected the huge changes that occurred in the images associated with the creative person and the perception of the creative act per se.

Accordingly, it is linked with changes in the ideas about music as something already present and *reiterating* (folklore) and rendered intellectuality by a *new creative phenomenon*. The performer, no matter what kind of fantasy might have influenced his/her improvisation, in essence was not the author, the creator of the music. He was a master who worked according to a ready-made model, while the composer was the creator of music (almost in all languages, Georgian among them, *creator* means God, the same as the *composer* is called the creator and whatever he brings into existence, creates, is called the creation).

Now I have come close to the main factor in the emergence of west European polyphony.

As has already been mentioned above, when speaking about polyphony (whatever is considered to be traditional polyphony), musicologists differentiate between the new European polyphony and other musical traditions of the world. But why did it emerge in the Middle Ages? Which cultural-historical processes conditioned its appearance, and what is most important: what were the changes that made it not only possible but desirable and interesting not only for composers but for the audience as well. This question often escapes attention, though it is an essential issue and we will never be able to penetrate deep into the essence of this phenomenon, the essence of great cultural and historical significance, if we do not try to find an answer to this question.

The existing questions are limited and hence unsatisfactory. If we admit that polyphony stems from the pure acoustic nature of the musical sound, which spreads out on the complex three-part form in the overtones, then it is incomprehensible why polyphony should have remained in the sphere of sacred music for a definite period of time and why could it not have always been present, for these features characterized the physical sound despite the historical epoch. It is not clear either why there were different forms of polyphony in the musical cultures of other peoples, the Georgian culture among them. Then it will mean that the roots of West European polyphony can be found not in physics but in culture. This puts M. Schneider's contention under question mark: he suggests that polyphony should be understood as a result of a universal activity and at the same time as an outcome of the pure "technical" laws of harmonic principles, thus rejecting the cultural-historical and geographical understanding of these laws (Schneider, 1934: 10-11), and according to Schneider the technical laws of the musical form are universal. Accordingly, the original West European polyphony's unique traits can be explained by the technical aspects of music making and not by the content of the concrete cultural-historical period it belongs to. Similarly unconvincing and one-sided seems the hypothesis suggested by Richard Hoppin which says that polyphony was the result of the manifestation of musicians' creative energy (Hoppin, 1978: 181). If that is so, a question then arises as to why this energy demanded to manifest itself at a given moment and in the form of polyphony at that.

It is indisputable that a special creative energy, different from monophonic music, manifests

itself in polyphony, but still its character and meaning remain vague. In my opinion an adequate explanation should be looked for in the principles of the fundamental world outlook of thinking.

When searching for the reasons behind the origin of polyphony on the world outlook level of the epoch, which conditioned the radical changes in musical thinking, the most acceptable is the *concept of the substantial personality* (A.F. Losev's term), or the concept on the basis of Christian teaching about the *absolute*, God as a personality (Losev, 1988)

In every act of artistic creation there is something which cannot be perceived by the mind, when the process of the transition from the invisible idea to the objective form of external existence takes place. According to Hegel it is man that personifies this process as the unifier of the physical and spiritual sources. West European polyphony is one of the prominent manifestations of its creator's collective personality – of a special type of human subject and his fundamental aspect or attitude towards God. Polyphony stemmed from the Christian understanding of these relations, therefore it came to be “growing” in the Christian epoch, which was not accidental.

The earliest forms of polyphony are a two-part organum, where the secondary part, *discantus*, is added to the homophonic basis-*cantum firmus*. The appearance of the secondary part is a musical representation of the new relations between the human personality and divine personality. Losev noted that alongside the spreading of Christianity appears the idea of a personality which cannot be brought down to the natural or cosmic source only, nor to the absolute as a personality.

Such a concept of a *personality* came into being not earlier than the medieval monotheism or the Renaissance epoch when earthly man was perceived as an absolute value. Individuals of the Hellenic-Roman period (as well as the early archaic and classical and antique) were characterized by the beyond-sensitive-material-and-*personal* cosmologism; it was never violated even by immanent emotion and sensitivity (Losev, 1996: 180)¹.

In the old world the aim of man's *personality* was to merge with the cosmos, man's personality per se was viewed as part of the cosmos and his inferiority was perceived as equal to his getting detached from the cosmic whole. In the Christian concept man also aspired to unity with the supreme substance-God, but here it is already charged with the idea of a “heavenly” transcosmic *creator*, which cannot be identified with the universe. Cosmos is not God, i.e. God is not equivalent to cosmos, and in spite of the fact that the universe is created by God, the divine world is its transcendent. But it is evident that the transcendent relations between God and the universe are not sufficient for the emergence of polyphony. God's voice may exist as part of the liturgy, a religious ritual, quite independently of the *sphere* of man's voice, which is already created. But the essence of understanding the relations between God and man is not so much due to the impossibility of their unity as to their possible and desirable unity. Polyphony is such a “divine annunciation”: the unity of those who cannot be united, the unity of the creature with its creator, of the discant-man's individual voice with God's voice – *cantus firmus*. The latter were the hymns consecrated by the ecclesiastic tradition and the most important in this repertoire is the chorale of Pope Gregorius, which as the tradition has it, was sung to Gregorius Magnus by the angels (Hoppin, 1978: 42-42). Thus *Cantus firmus* was *God's* voice (though not in its direct meaning) for medieval church musicians. But the discant introduced through the *human* practice, was *man's* voice, different from the divine one but its integral part.

All that has been said above is associated with Georgian chanting as well. In spite of the difference between the polyphony of Georgian chanting and the musical thinking of early European

polyphony, there are some similarities as well, which can be noticed between the two ways in professional music, in the two cultures of different history. The principle of the organum-type parallelism in the voice movement is a characteristic feature of the medieval polyphony which was preserved in Georgian chanting at the three stages of its evolvement and are characteristic of “the learning voices,” “plain mode” and “the decorated mode” (Shugliashvili, 2001: 105).

Therefore monophony, which has an introvert nature, is a complete immanency of the universe, an identity with its own self; in its essence the extrovert polyphony breaks through the frontiers of the universe overcoming them – it is plurality, breaking up the existence on the qualitatively heterogeneous and essentially differentiated numerous layers and levels. And yet, in polyphony the voices do not break up into chaotic diversity, they become united in a regular whole, or to put it differently, the idea of unity does not disappear, it is manifested on a different qualitative level.

Due to the *personal model*, which stems from the image of Christ, man and God, i.e. from the difference between God and man and herewith from their unity, it is not only possible but quite comprehensibly attractive as well to unite different voices within the framework of a single piece of art. Hegel wrote, “The aim of every art is the similarity created by the soul, in which the eternal and divine are manifested in a real phenomenon” (Hegel, 1973: 615). Polyphony was born in the medieval man’s need to express his most desirable, pure truth in music: his unblended unity with the supreme substance. According to Ioane Petritsi the only means to cognize God is through imagery, the so-called “khedvai” (seeing), for the whole universe is structured and made to sound according to the reflection of “God, the Creator’s” idea, and it is music that can “see” better than anything else and can feel “the one”, “ertobai sheqovlebisai” (simultaneous sounding of different pitches, unity of different parts)².

Notes

¹ To corroborate this Losev gives an example: At the most tragic moment in her life Medea, in Seneca’s work, calls the chaos (“Chaos, chaos”), while Dante’s and Shakespeare’s characters do not address the primeval chaos, of which they are free completely, but link their fate with the absolute personality of monotheism, or an earthly man, made absolute (Losev, 1996:181).

² Ioane Petritsi’s terms to denote simultaneous sounding are: “ertbami,” “dabamva,” “ertobai sheqovlebisai,” “mortuleba” (“samusta rtvai”); N. Pirtskhalava specially singles out the term “mortuleba” and other related terms derived from its root (“rtva”), they are Georgian terms which denote “harmony.” Any musical parallel of Petritsi’s philosophical composition is based on the use of the above terms (Pirtskhalava, 2003:111).

References

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. (1973). *Aesthetics*. Tbilisi: Khelovneba. (in Georgian)
- Hoppin, Richard. (1978). *Medieval Music*. N. Y.-London: W. W. Norton & Co.

Lang, Paul, Henry. (1941). *Music in Western Civilization*. N. Y.: W. W. Norton and Co., Inc.

Losev, Alexander. (1988). “Antichnaja Filosofija I antichnye obshestvenno-istoricheskie formacii”. (“Antique Philosophy and Antique Social-Historical Formations”). In: *Antichnost kak tip kultury (Antiquity as a Type of Culture)*. Editors: Losev, A.F., Chistyakov, N.A., Boroday, T.Y. and etc. Moscow: Nauka. (in Russian)
<http://antique-lit.niv.ru/antique-lit/articles/antichnost-kak-tip-kultury/losev-antichnoe-myshlenie.htm>

Losev, Alexander. (1996). *Myphologia Grekov i Rimlian (Mythology of the Greeks and Romans)*. Moscow: Misl. (in Russian)

Nadel, Siegfried F. (1933). *Georgische Gesänge*. Berlin: Lautabt, Leipzig: Harrassowitz.

Nutsubidze, Shalva. (1974). *Rustaveli da aghmosavluri renesansi (Rustaveli and Eastern Renaissance)*. Tbilisi: Metsniereba. (in Georgian)

Pirtskhalava, Nino. (2003). “Ioane Petritsi’s Philosophy and Georgian Polyphony”. In: *The First International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. P. 109-128. Editors: Tsurtsunia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

Schneider, Marius. (1934). *Geschichte der Mehrstimmigkeit: Historische und Phänomenologische Studien*. Vol. 1. Berlin: Borntraeger.

Shughliashvili, Davit. (2001). “Kartuli galobis “unisonuri” mravalkhmianoba” (“Unison” Polyphony of Georgian Church Hymns”). In: *Problems of Sacred and Secular Polyphony*. P. 101-118. Responsible editor: Tsurtsunia, Rusudan. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire.

Translated by Lia Gabechava

**არა აღდგენა, არამედ აღდგენის ტრადიცია:
ტრადიციული ქართული მრავალხმიანობის ხელახალი წაკითხვა
ანსამბლური ტრადიციის მიხედვით**

შესავალი

საქართველო, 4.5 მილიონიანი მოსახლეობით, კავკასიონის მთებს შორის, შავი ზღვის აღმოსავლეთ სანაპიროზე მდებარეობს. უძველესი ისტორიის მქონე ეს ქვეყანა პალეოლითის დროიდან 1600 წელზე მეტს ითვლის. ამ ხნის განმავლობაში გაცილებით ძლიერ ერებს შორის მცხოვრები მცირერიცხოვანი, მართლმადიდებელი ქართველი ერი მუდმივად თვითგადარჩენის რეჟიმში ცხოვრობდა. ყოველივე ამის შესახებ საქართველოს მდიდარი კულტურული მემკვიდრეობაც მოწმობს და საქართველოს საზღვრების მუდმივ გადაადგილებასა და სხვადასხვა ეთნოგეგუფთან ურთიერთქმედებას აირეკლავს. სხვადასხვა დროს ასეთი ეთნოგეგუფები ბერძნები, რომაელები, არაბები, თურქები და ირანელები იყვნენ².

ბევრმა, შესაძლოა, თქვას, რომ პოლიფონიური სიმღერა ისტორიულად თექვსმეტიოდე გეოგრაფიულ-კულტურულ ერთეულად გაყოფილი ერის ერთიანობის დამადასტურებელი ფაქტორია. მიჩნეულია, რომ სამხმინი სიმღერა ბარიტონ-ტენორის საზღვრებში მოქცეული ათასწლეულების ტრადიციას, რომელიც თავისი დისონანსური სირთულით ძნელად განსასაზღვრია დასავლური მუსიკის ტერმინებით. რეგიონული სტილების მრავალფეროვნება ასახავს ქვეყნის შემადგენლობას. ტრადიციულად, სიმღერათა შესრულება და მათი შინაარსი სოფლის ყოფასთან დაკავშირებული თავისებურებებით განისაზღვრება. მგზავრულები, შრომის სიმღერები, ფერხულები, ნანები, სამკურნალო სიმღერები და სხვა პოლიფონიური ფორმები უბრალო სოფლური, გლეხური ცხოვრების ატრიბუტს წარმოადგენენ.

ამ ორიგინალურ-სოფლური სტილის საპირისპიროდ, ქართული მრავალხმიანობის საერთაშორისო ასპარეზზე წარდგენის მაგალითი ქვეყნის დედაქალაქ თბილისში მიღებული ანსამბლური პრაქტიკაა. თბილისური ცოცხალი და დამოუკიდებელი ტრადიციული მუსიკა, შესაძლოა ურბანიზაციის შედეგს წარმოადგენდეს, რომელშიც სოფლიდან წამოსული ბევრი მუსიკოსია ჩართული. ანსამბლის წევრები ეროვნული საგანძურის დაცვით მოტივირებული ახალგაზრდა მუსიკოსები არიან. „ისინი ეწინააღმდეგებიან სიმღერების ზანგრძლივ საბჭოურ სტილიზაციასა და სტანდარტიზაციას, თავად არიან ჩართულები საარქივო და საექსპედიციო საქმიანობაში, შესრულებისას იმპროვიზირებენ და ქმნიან საკუთარ ვარიანტებს“ (Kuzmich, 2010: 149). უფრო მეტიც, ისინი ქართულ ტრადიციულ პოლიფონიურ სიმღერას ეროვნული ცნობიერების გამოხატავსთან აიგივებენ და სჯერათ, რომ უძველესი ტრადიციის მატარებლები არიან – ტრადიციისა, რომლის ფესვებიც ათასწლეულებში იკარგება. მათთვის მუსიკალური პრაქტიკის გამოიყვანა საქართველოს ეროვნული და სარწმუნოებრივი ცნობიერებისაგან წარმოუდგენელია.

თუმცა, საანსამბლო პრაქტიკა ეთნომუსიკოლოგების დიდ ყურადღებას არ იმსახურებს. ტრადიციულ ქართულ სუფრასთან მომღერალი ანსამბლების ავთენტური სოციალური ფუნქ-

ციის მიუხედავად, როგორც მომღერლები, ისე მკვლევრები, გამოთქამენ თავის დამოკიდებულებას ანსამბლის ფორმატის ნამდვილობის მიმართ, უფრო მეტად, საკონცერტო სცენასთან მისი ასოციაციის გამო. ბოლო პერიოდის რამდენიმე გამოცემის გარდა, რომლებიც სიმღერის ოსტატებს (დიდ მომღერლებად აღიარებული ადამიანები, ანსამბლების ხელმძღვანელები და ისინი, ვინც ცნობილია, როგორც ასეულობით სიმღერის ყველა ხმის მცოდნე) (Chokhonelidze, Rodonaia, 2004a, 2004b, 2004c; Rodonaia, 2005a, 2005b, 2005c) ეძღვნება, ტრადიციული პოლიფონიისადმი მიძღვნილი ლიტერატურის ძირითადი ნაწილი შეეხება პოლიფონიის როლს ორიგინალურ, გლეხური ყოფის კონტექსტში. ერთმანეთისგან ასხვავებენ ორიგინალურ სოფლურ კონტექსტსა და ოსტატი მომღერლების/ანსამბლების პრაქტიკას.

ამ განსხვავებაში გარკვევის მიზნით, მოხსენებაში ქართული პოლიფონია დანახულია საანსამბლო ტრადიციის ჭრილში და განხილულია ის, თუ როგორ შეიძლება მივუდგეთ სოფლურ სასიმღერო პრაქტიკას პროფესიული სასულიერო სასიმღერო პრაქტიკის ზეგავლენისა და ესთეტიკური განვითარებით მოტივირებული ანსამბლური შესრულების გათვალისწინებით. უფრო მეტიც, ანსამბლური ტრადიციის დიაქრონული განხილვა ავლენს აღორძინების ტალღისებურ აქტივობას, რომელიც ახდენს გადარჩენის იდეის იდენტიფიკაციას მუსიკის ფარგლებს მიღმა და გვაფიქრებინებს, რომ ანსამბლური პრაქტიკა შესაძლოა იყოს გადარჩენის უფრო დიდი ტრადიციის ნაწილი.

საანსამბლო ტრადიციის გლეხური ფესვები

ქართველი მომღერლები და ეთნომუსიკოლოგები იმოწმებენ პირველი ანსამბლის, იგივე „ეთნოგრაფიული გუნდის“ მიერ თბილისში 1886 წელს გამართულ კონცერტს, რომელიც განიხილება, როგორც რუსული ოკუპაციის წინააღმდეგ მიმართული დიდი ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ნაწილი.

ამავე დროს, მაშინაც და დღესაც აღნიშნავენ, რომ ეს გუნდი ტრადიციული მუსიკის დაცვა-შენახვას ემსახურებოდა, რაც მეტად მისასაღმებელი ისტორიული ნაბიჯი იყო [Chavchavadze, 2005 (1886)]. ანსამბლის დაარსება და, ზოგადად, ტრადიციული მუსიკის კონცერტიზაციის პროცესი კრიტიკის საგანს წარმოადგენდა და ამ კრიტიკის მიზეზი ტრადიციულ მუსიკაში დასავლეთ ევროპული ესთეტიკისა და ფორმის თავისებურებების შემოტანა იყო (Araqishvili, 1925, 2005). თუმცა, ამ კრიტიკამ გადაფარა ის ფაქტი, რომ გუნდის კონცერტია იმ პერიოდში აღმოჩენილ სიახლეს სულაც არ წარმოადგენდა.

როგორც 1902-1914 წლებში სოფლური ანსამბლების ჩანაწერების კომპაქტური დისკიდან *ყანწები და გრამოფონები* (Linich, 2001) ჩანს, შესაძლოა, მე-19 საუკუნის ბოლოს სოფლური ანსამბლები უკვე ჩამოყალიბებული იყო. საინტერესოა, რომ დისკზე წარმოდგენილია ორი სხვადასხვა რეგიონი და მუსიკალური სტილი – ქართლ-კახეთი (აღმოსავლეთში) და გურია (დასავლეთში). ორი გუნდი გურიიდან – ერთი ზემო აკეთიდან და მეორე მაკვანეთიდან – ანოტაციაში დახასიათებულია, როგორც თავისი კულტურული მემკვიდრეობის ერთგული ფერმერები და გლეხები (Linich, 2001). ისინი გალობდნენ, როგორც ღვთისმსახურების დროს, ისე, უბრალოდ, სიამოვნებისთვის (Erkomaishvili, 1987: 9). უფრო მეტიც, ისინი ძალიან პოპულარულები იყვნენ. 1987 წელს გამოშვებული დისკის ანოტაციაში ანზორ ერქომაიშვილი (მაკვანეთის გუნდის ხელმძღვანელის, გიგო ერქომაიშვილის შვილთაშვილი) წერს, რომ მისი დიდი ბაბუის ტრიოს „ხშირად პატიჟობდნენ სხვადასხვა სოფლებში... თითქმის არც ერთი წვეულება, სახალხო ან რელიგიური ღლესასწაული მათ გარეშე არ იმართებოდა“

(Erkomaishvili, 1987: 10).

მუსიკის ისტორიკოსი მანანა ახმეტელი აღნიშნავს, რომ სოფლური ანსამბლური სიმღერა ჩამოყალიბდა თბილისის ეთნოგრაფიული გუნდის 1886 წელს გამართული კონცერტის საპასუხოდ (ინტერვიუ, 2005). შესაძლოა, ეს მართებული იყოს სოფლური ანსამბლების უმეტესობისთვის, მაგრამ, გვაქვს საფუძველი, გვჯეროდეს, რომ გუნდური პრაქტიკა უკვე ფესვგადგმული იყო საქართველოს გარკვეულ სოფლებში. უპირველესად, ის პოპულარობა, რომელსაც ანზორ ერქომაიშვილი მიაწერს თავისი დიდი ბაბუის ანსამბლს, ამ „პასუხის“ თარიღს კიდევ უფრო წინ სწევს, ვინაიდან გურიაში მაკვანეთის გუნდი პოპულარული 1870-იან წლებში იყო (Erkomaishvili, 1987). ერქომაიშვილი ასევე თავის ადგილს მიუჩენს მე-19 საუკუნის დასასრულს სამუელ ჩავლეიშვილის გუნდს, აღნიშნავს, რომ „ისინი ბევრს მოგზაურობდნენ სხვადასხვა სოფელში და სიმღერით შოულობდნენ სარჩო-საბადებელს“ (Erkomaishvili, 1987: 10). უფრო მეტიც, ორგანიზებული და გამოცდილი სასიმღერო ტრადიცია კარგად იყო ჩამოყალიბებული 1902-1914 წლების ჩანაწერებამდე, ვინაიდან *ყანწებსა და გრამოფონებში* მოხსენიებული ექვსი გუნდიდან ოთხის ხელმძღვანელი ლოტბარის შვილი ან მოსწავლე იყო (Erkomaishvili, 1987: 10).

ზემოთ მოტანილი ფაქტები სოფლურ შესრულებაზე ხალხური სიმღერების ორიგინალურ სოფლურ კონტექსტსა და მათი, როგორც „უბრალო“ გლეხური ცხოვრების პროდუქტის არსებობას კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს. ამ ფაქტების თანახმად, საქართველოს თუნდაც ერთ რეგიონში, ხალხური სიმღერა ფუნქციონირებდა და მისი ესთეტიკური ღირებულებები ვითარდებოდა ტიპური კალენდარული ციკლის მიღმა. სავარაუდოდ, სასულიერო პრაქტიკაში არსებული პროფესიონალიზმი ამ განვითარებასთან იყო დაკავშირებული. პროფესიონალი მგალობლები (სასულიერო მუსიკის შემსრულებლები) კარგად განსწავლული და საზოგადოებაში დიდად დაფასებული ადამიანები იყვნენ. ისტორიულ წყაროებში შემონახულია ცნობები კარგი ხმითა და მუსიკალური ნიჭით დაჯილდოებული ადამიანების სოციალურ მობილობაზე (Karbelashvili, 1898: 61-67). მიუხედავად იმისა, რომ სასულიერო და საერო სასიმღერო ტრადიციები ერთმანეთისგან განსხვავდება, მათ მაინც აქვთ ბევრი საერთო მუსიკალური მახასიათებელი და, რაც უფრო მნიშვნელოვანია, ეს პრაქტიკები ყოველთვის ერთმანეთთანაა დაკავშირებული. დღესაც კი ითვლება, რომ საუკეთესო მგალობლები საუკეთესო ხალხური მომღერლებიც არიან. აქედან გამომდინარე, ამ ურთიერთობამ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ხალხური მუსიკისა და ანსამბლური სიმღერის განვითარებაში, პროფესიონალმა და მაღალი სულიერების მუსიკოსებმა გავლენა მოახდინეს სასიმღერო პრაქტიკის განვითარებაზეც.

აღდგენა

თვალსაზრისი, რომ მრავალხმიანი ხალხური სიმღერა უფრო ორგანიზებული იყო საქართველოს სოფლებში, აშკარად მნიშვნელოვანია იმის გასაგებად, როგორ განვითარდა მუსიკა ესთეტიკურად. ასევე, უნდა გავითვალისწინოთ, თუ რა როლი ითამაშა ამ განვითარებაში ტრადიციის დაცვის იდეამ. როგორც უკვე აღვნიშნე, თანამედროვე თბილისური ანსამბლები ავლენენ ტრადიციის გადარჩენაზე ზრუნვის ტენდენციას ტონისა და ინტონაციის ავთენტურობაზე ზრუნვითა და საარქივო კვლევაში ჩართულობით. თუმცა, ამგვარი აღორძინების მსგავსი აქტივობა სხვა პერიოდებისთვისაც არის დამახასიათებელი. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მე-20 საუკუნის დასაწყისი (ერქომაიშვილის დიდი ბაბუის გუნდის პერიოდი), ისევე, როგორც, რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს, საბჭოთა ხელისუფლების შუა ხანები და მისი

დასასრული. თანამედროვე თბილისური ანსამბლების აღორძინების მსგავსი საქმიანობა ძალიან ჰგავს ასი წლის წინანდელი ანსამბლებისას. ორივე შემთხვევაში ჯგუფები დამოუკიდებელი, საქმისთვის თავდადებული ენთუზიაისტებისგან შედგებოდა, რომლებიც იკვლევდნენ, აღადგენდნენ და აფიქსირებდნენ სიმღერების ვარიანტებს და საკუთარსაც ქმნიდნენ.

საბჭოთა პერიოდი, თავისი რეპრესიული, დაპროგრამებული კულტურული აქტივობით აფერხებდა ამღორძინებლების საქმიანობას და ცვლიდა ქართული მრავალხმიანობის ჟღერადობასა და გამოცდილებას (Meskhi, 2003, Erkomaishvili, ინტერვიუ, 2005). 1960-იანი წლების დასაწყისში სტუდენტურმა ანსამბლმა „გორდელამ“, შემდომში მისმა პროფესიონალიზებულმა ვერსიამ – „რუსთავმა“ წარმატებით გააცოცხლა ტრადიციული მრავალხმიანობის ასპექტები. საარქივო და საექსპედიციო კვლევის შედეგად, ხელახლა წარმოადგინეს ტრადიციული რეპერტუარი, ზოგიერთი სიმღერის უნიკალური ვარიანტები და რამდენიმე საგალობელიც კი. უფრო მეტიც, მათ კვალს გაჰყვა ბევრი სხვადასხვა ანსამბლი (მამაკაცთა, ქალთა და ბავშვთა), თუმცა, მხოლოდ მუსიკალური თვალსაზრისით, ვინაიდან საბჭოთა რეჟიმი მკაცრად აკონტროლებდა საარქივო მასალების ხელმისაწვდომობას.

დაახლოებით ოცი წლის შემდეგ „მთიებმა“ და „ანჩისხატმა“ წამოიწყეს აღორძინების ახალი ტალღა და გააფართოვეს „გორდელა“/„რუსთავის“ საქმიანობა საბჭოთა მემკვიდრეობის პირობებში. მათ დაამკვიდრეს საექსპედიციო საქმიანობის, სოფლის მოსახლეობისა და ლოტბარებისაგან სწავლის პრეცედენტი, სიმღერის ნაკლებად აკადემიური სტილი და ეს-თეტიკა, ასევე, რეპერტუარში საგალობლების შეტანის პრაქტიკა. თანამედროვე თბილისური ანსამბლები აგრძელებენ ამ ტალღას. ყოველი მათგანი მოტივირებულია, რომ შეინახოს ტრადიციული კულტურა. ამდენად, ისინი მუსიკის ამღორძინებლებად შეიძლება მივიჩნიოთ (Livingston, 1999: 74).

ტრადიციასთან თანხმობაში მყოფი აღორძინება

ეს აქტივობები უნდა განვიხილოთ უფრო ფართო, გეო-პოლიტიკურ ისტორიულ კონტექსტში, რომელიც აყალიბებს ამღორძინებლურ აზროვნებას. თუ შეადარებთ თანამედროვე მუსიკის აღდგენის აქტივობას უნგრული ცეკვის სახლის მუსიკას, რომელსაც იუდიტ ფრიგიესი აღწერს (Frigiyesi, 1996), ნახავთ, რომ ეს საქმიანობა ძალიან მნიშვნელოვანია ორივე ქვეყნის ახალგაზრდობისთვის მოკლევადიან პერსპექტივაში. ამასთან დაკავშირებით უნგრელ ახალგაზრდობას არა აქვს რაიმე მნიშვნელოვანი მოლოდინი სამომავლოდ, ხოლო ქართველი ახალგაზრდობა მუსიკას არ აცალკევებს თავისი სულიერი და ეროვნული იდენტობისგან არც აწმყოში და არც მომავალში. შესაძლოა, ამის მიზეზი იყოს აღდგენა-გადარჩენის საქმიანობა, რაც საქართველოში ისტორიულად ასევე დაფიქსირებულია სხვა კულტურულ ფორმებში, როგორიცაა ტიხრული მინანქარი, ენა, ლიტერატურა და თეატრი. მართლაც, 100 წლის წინ მუსიკის აღდგენა იყო უფრო დიდი ეროვნული მოძრაობის ნაწილი, რომელმაც შემოინახა არა მარტო აღწერითი ნაშრომები, ნოტები და ხმოვანი ჩანაწერები, არამედ დატოვა მენტალური მემკვიდრეობაც. მე-19 საუკუნეში ენის გადარჩენისკენ მიმართულ აქტივობას ქართველი ენათმეცნიერი მანანა ტაბიძე განიხილავს, როგორც გაღვიძებული „ეროვნული აზროვნებისა... და თვითგადარჩენის პოლიტიკის“ მემკვიდრეობას (Tabidze, 1996: 206). ქართველი მუსიკოსების ამგვარივე მიდგომიდან ჩანს, რომ თვითგადარჩენის ეს პოლიტიკა არასდროს მომკვდარა.

უფრო მეტიც, მე-18 საუკუნეში, აღმოსავლეთ საქართველოს დაპყრობის შემდეგ, სამგალობლო სკოლის აღორძინების საქმიანობის აღწერა (Shugliashvili, 2003: 432-433) მიუ-

თითებს, რომ ასეთი აზროვნება უკვე გაღვიძებული იყო. ლუარსაბ ტოგონიძე, გალობის ისტორიკოსი და არქივებზე მომუშავე, თვლის, რომ ასეთი აღორძინება ომებით გადაღლილი საქართველოსთვის ჩვეულებრივი მოვლენა იყო (ინტერვიუ, 2005). დონალდ რაიფილდი, ლიტერატურის ისტორიკოსი, ასევე აღნიშნავს, როგორ პასუხობდა ლიტერატურული ტრადიცია არაბების, სპარსელების, მონღოლებისა და რუსების მრავალგზის დაპყრობით ომებს (Rayfield, 2000: 10).

ამგვარად, მოხსენებაში განხილული მუსიკალური აღორძინება, შესაძლოა, იყოს უფრო დიდი ტრადიციის ნაწილი: *ტრადიცია, რომელიც სცილდება მუსიკის სფეროს, ასახავს ერის გადარჩენასა და საუკუნეების განმავლობაში უცხოტომელთა შემოსევების, დაშლის, ნგრევის, ბრძოლის, განახლებისა და გადარჩენის შედეგად ქართველებში ჩამოყალიბებულ ფუნდამენტურ სულიერ თვისებებს* (Kuzmich, 2010: 155).

ცხადია, რომ საჭიროა კვლევის გაგრძელება ამ მიმართულებით. კვლევისას გათვალისწინებული უნდა იყოს აღორძინების სხვა, მაგალითად, ეკლესიასთან დაკავშირებული საკითხები საქართველოს ისტორიაში მე-18 საუკუნემდე. ასევე საინტერესო იქნება სინკრეტულად და დიაქრონულად გარკვევა იმისა, არის თუ არა მუსიკის აღორძინება უფრო დიდი ტრადიციის ნაწილი სხვა ქვეყნებშიც. და ბოლოს, ასევე მნიშვნელოვანია, გაგრძელდეს მოხსენებაში მოხსენიებული ქართული ანსამბლების პერსპექტივის კვლევა იმის დასადასტურებლად, რომ ანსამბლური ტრადიცია და მისი ასოცირება სასულიერო სიმღერის პრაქტიკასა და მისი დაცვის ტენდენციებთან უფრო რთული და ძველი მოვლენაა, ვიდრე 1885 წელს გამართული პირველი ეთნოგრაფიული გუნდის კონცერტიდან იკვეთება.

შენიშვნები

¹ მოხსენება ეფუძნება 2009 წელს ჩემს მიერ კანადის ტრადიციული მუსიკის საზოგადოებისათვის წარდგენილ მოხსენებას (Kuzmich, 2009).

² კონფლიქტების ისტორიკოსმა, ენდრიუ ანდერსენმა შექმნა რუკათა სერია, რომელიც ვიზუალურად წარმოაჩენს პოლიტიკური დინამიკის კომპლექსსა და საზღვრების განლაგების ცვალებადობას. ეს რუკები მისაწვდომია მის ვებ-გვერდზე www.conflicts.rem33.com (Andersen).

ANDREA KUZMICH
(CANADA)

NOT A REVIVAL, A TRADITION OF REVIVALS:
REREADING GEORGIAN TRADITIONAL POLYPHONY
THROUGH THE ENSEMBLE TRADITIONS¹

Introduction

With a population of 4.5 million, Georgia is a small country located on the eastern side of the Black Sea between the Caucasian mountains. While it has an ancient history with the lands off the Black Sea inhabited since Palaeolithic times, its history over the past 1600 years is essentially that of a small Christian Orthodox state trying to survive amidst more powerful nations. Georgia's thick cultural heritage is indicative of this, reflecting the fluidity of Georgia's borders and the alliances its factions have made with the other great powers present in the Caucasus, such as the Greeks, the Romans, the Arabs, the Turks, and the Persians².

Many would say that a testament to the unity of the 16 or so different geographical-cultural units that make up this historically divided nation is the practice of polyphonic singing. Georgian polyphony, believed to be a millennia old tradition, typically involves three-part songs within the limited baritone-tenor range that results in a dissonance difficult to define in terms of Western Art music. The variety of regional styles which exist reflect the geographical makeup of the country. Traditionally, the performance context of songs is rurally defined and travel songs, work songs, round dances, lullabies, healing songs and other forms of the polyphony are attributed to the "simple" peasant life.

In contrast to this original-village context, the ensemble practice, especially as it is practiced in the capital city of Tbilisi, sets the example for international representation of Georgian polyphony. Perhaps this is reasonable given that Tbilisi's vibrant and independent traditional music scene is a result of urbanization, which has displaced just as many rural musicians as it has other population from the countryside. Ensemble members are composed of younger musicians who are motivated to preserve their national heritage. "They resist the lingering Soviet stylization and standardization of songs, involve themselves in archival and field research, and incorporate improvisation and their own variants into performance" (Kuzmich, 2010: 149). Moreover, seeing the singing of traditional Georgian polyphonic songs as a greater expression of national identity and, with the belief they are carrying on a millennia old tradition, they find it also impossible to separate the musical practice from a historical and religious identity of Georgia.

The ensemble practice, however, has not been given much attention by ethnomusicologists. Despite the authentic social function of ensembles singing at *supras* (Georgian traditional feasts), both singers and academics alike express concern for the genuineness of the ensemble format, most likely due to its association with the concert stage. Except for a few recent publications that have addressed the tradition of master singers (men who are known as great singers, ensemble leaders, and who know all three parts to hundreds of songs) (Chokhonelidze, Rodonaia, 2004a, 2004b, 2004c; Rodonaia, 2005a, 2005b, 2005c), most of the literature on Georgian polyphony addresses the role of polyphony

within the original village context. In particular, there seems to be some disconnect between original village context and master singer/ensemble practices.

In an attempt to reconcile this disconnect, this paper rereads Georgian polyphony through the ensemble tradition and reflects on how aspects of the rural singing practice may need to be revised to account for aesthetic developments motivated by ensemble singing organized and influenced by professional sacred singing practices. Further to this, a diachronic survey of the ensemble tradition reveals waves of revival like activities that identify preservationist mentality beyond the musical sphere and suggest that the ensemble practice may be a part of a larger tradition of revivals.

The Rural Roots of the Ensemble

Georgian singers and ethnomusicologists cite the first ensemble or “ethnographic choir” performance to 1886, which occurred in Tbilisi and was seen as part of larger national liberation movement against Russian occupation. While the choir was and continues to be hailed as a significant historical move for the preservation of traditional music [Chavchavadze, 2005 (1886)] it, and the concertization process in general, is criticized for its imposition of Western European aesthetics and form on traditional music [Araqishvili 2005 (1925)]. This criticism, however, seems to overlook the fact that the concept of a choir was not a new one at this time.

Given the 1902-1914 recorded performances of rural ensembles on the CD *Drinking Horns and Gramophones* (Linich, 2001), it seems quite possible that rural-based ensembles were already established at the end of the nineteenth century. Interestingly, the CD features ensembles from two divergent geographical regions and musical styles, Kartli-Kakheti in the east and Guria in the west. Two of the Gurian choirs, one from upper Aketi and the other from Makvaneti, are described in the liner notes as farmers and peasants committed to their cultural heritage (Linich, 2001). They chanted as part of church services and also sang for pleasure (Erkomaishvili, 1987: 9). Furthermore, they were very popular. In the liner notes of an archival LP released in 1987, Anzor Erkomaishvili (the great grandson of Gigo Erkomaishvili who led the Makvaneti choir) wrote that his great-grandfather’s trio “was often invited to different villages... Nearly no party, folk or religious celebration were held without them” (Erkomaishvili, 1987: 10).

Music historian Manana Akhmeteli, suggests that village ensemble singing was organized in response to the Tbilisi ethnographic choir performance of 1886 (interview, 2005). While this may be true for much village-based ensemble singing, there are reasons to believe that established choral practices already existing in certain pockets of rural Georgia. First, the popularity that Erkomaishvili attributes to his great-grandfather’s ensemble predates such a response since he suggests that the trio from which the Makvaneti choir grew was renowned throughout Guria as early as the 1870s (Erkomaishvili, 1987). Erkomaishvili also attributes a professional position to the choir led by Samuel Chavleishvili in the late nineteenth century, observing that “they earned their living by songs[,] traveling a lot in different villages” (Erkomaishvili, 1987: 10). Moreover, an organized and sophisticated singing tradition was clearly established well before those 1902-1914 recordings since four out of the six choir leaders listed on the *Drinking Horns and Gramophone* CD were students or sons of master singers (Erkomaishvili, 1987: 10).

Clearly the above details concerning rural singing and ensemble practices puts into question the original village context of folk songs and their existence as a product of a “simple” peasant life. It

suggests, at least in certain pockets of Georgia, that folk songs functioned outside of typical calendric life cycles and were developed for their aesthetic values. Most likely tied to this development is the professionalism that existed in sacred musical practices. Professional chanters (singers of sacred music) were highly trained and greatly valued in the community. Historical record even reports social mobility granted to those blessed with good voices and musical skill (Karbelashvili, 1898: 61-67). Although sacred and secular singing practices differ, they do share many musical characteristics and, more importantly, the practices were always linked together. Even to this day it is a common belief that the best chanters are the best folk singers. In light of the above discussion, however, this relationship has significant implications for the development of folk music and ensemble singing, where professional and highly spiritual musicians influenced the development of the singing practice.

Revival Activities

The idea that multi-part folk singing was more organized in parts of rural Georgia clearly has implications for the how the music developed aesthetically. What must also be considered is how a preservationist mentality may have also played into this development. As already mentioned, contemporary Tbilisi ensembles demonstrate revival tendencies with their concern for authenticity in tone and intonation, and their involvement in field and archival research. Such revival-like activities, however, are characteristic of other periods, in particular those at the turn of the twentieth century (the time of Erkomaishvili's great-grandfather's choir) as well as and perhaps more surprisingly of the mid-Soviet period, and then again towards the end of the Soviet rule. The revival-like activities of contemporary Tbilisi ensembles significantly resemble the activities of those ensembles a hundred years earlier. Both are independent groups composed of enthusiasts committed to researching, recovering and archiving song variants as well as creating their own.

The Soviet era, however, with its repressive, programmed cultural activities curtailed much of the work done by these early revivalists and altered the sound and experience of Georgian polyphony (Meskhi, 2003; Erkomaishvili, interview, 2005). Yet, at the start of the 1960s, *Gordela*, a student ensemble, and the its subsequent professionalized version *Rustavi*, successfully revived aspects of traditional polyphony. Through archival and field research, they re-introducing traditional repertoire, unique song variants, intonational peculiarities and even some songs from the sacred repertoire. Moreover, they provided an example from which many different ensemble formats (men, women and children) followed in musical content alone, since access to archival material and fieldwork was strictly controlled by the Soviet regime.

It was approximately twenty years later when another wave of revival-like activities modelled by the *Mtiebi* and *Anchiskhati* ensembles expanded on *Gordela/Rustavi*'s work and further challenged the Soviet legacy. They set a precedent with fieldwork, study with villagers and master singers, a less academic singing style or aesthetic, and the incorporation of chants. The contemporary Tbilisi ensembles are a continuation of this most recent wave. In each of these cases, the motivation is to protect traditional culture which appears threatened, and therefore according to Tamara Livingston's article "Music Revival: Towards a General Theory", they may be labelled as music revivals (Livingston, 1999: 74).

Revivals that Add Up to a Tradition

These revivals, however, must be understood in a larger context, a geo-political historical context that lays the foundation for a preservationist mind-set. If you compare the contemporary musical revitalization activities to the Hungarian dance house music that Judith Frigiyesi documents (Frigiyesi, 1996), the youth in both countries find the activities deeply meaningful in the short term. In the long term, however, Hungarian youth foresee no significant consequence while Georgian youth cannot separate the music from their spiritual and national identity for the present or the future. Perhaps this is due to Georgia's history of preservationist activities which have been documented in other cultural forms as well, such as copper enamel, language, literature, and theatre. Indeed, the music revival of 100 years ago was part of a larger nationalist movement which left more than just descriptive writing, transcriptions, and sound recordings. It left a mental legacy. Manana Tabidze, a Georgian linguist who discusses the preservationist activities on language in the late nineteenth century, describes this legacy as a "national mentality... and policy of self-defence" that was awoken (Tabidze, 1996: 206). Given the continued attitude of Georgian traditional musicians, it seems that this policy of self-defence has also never died.

Furthermore, description of revival-activities around the establishment of a chant school in the aftermath of eighteenth-century invasion on eastern Georgia (Shugliashvili, 2003: 432-433) suggests that this mental legacy was already awoken. Luasab Togonidze, a chant historian and archivist, believes that such revival were most likely common occurrence in Georgia's war-torn past (interview, 2005). Donald Rayfield, a literary historian, similarly notes how the literary tradition had to be rebuilt numerous times in response to invasions by the Arabs, Persians, Mongols and Russians (Rayfield, 2000: 10).

Thus the music revivals discussed in this paper could be part of a larger tradition of revivals: a tradition which extends beyond the musical sphere, reflects the survival of a nation, and reflects a fundamental characteristic of Georgians built into their psyche after centuries and centuries of invasion, fragmentation, devastation, fighting, reviving and surviving (Kuzmich, 2010: 155).

Clearly, more research could be directed towards this viewpoint. One angle of inquiry could consider other possible revivals, most likely associated with the church, in Georgia's history prior to the eighteenth century. It would also be interesting to assess whether music revivals in other countries may be part of a larger tradition of revivals, syncretically and diachronically. Finally, it may be meaningful to further the perspective proposed in this paper on Georgian ensembles; i.e. that the ensemble tradition, in its association with sacred singing practices and preservationist tendencies, is more complex and dated a phenomenon than is typically traced to the first ethnographic choir performance of 1885.

Notes

¹ This paper is based on a similar paper I presented at the Canadian Society for Traditional Music in Montreal 2009, which was subsequently published in their journal *MUSICultures* (Kuzmich 2010).

² Andrew Adersen, a conflict historian, has created a series of maps that visually depict the complex political

dynamics and fluidity of borders. They can be accessed on his web site www.conflicts.rem33.com (Andersen).

References

- Akhmeteli, Manana. (2005). Personal Interview. September 3. Tbilisi, Georgia.
- Andersen, Andrew. (2010). "Ethnic Conflicts, Border Disputes, Ideological Clashes & Other Security Challenges". In: *Brief History of Georgia*.
http://www.conflicts.rem33.com/images/Georgia/geor_geschichte.htm
- Araqishvili, Dimitri. (2005 [1925]). "Georgian Music: a Brief Historical Review". In: *Essays on Georgian Ethnomusicology*. P. 22-39. Eds. Andriadze, Manana et al. Tbilisi: IRCTP.
- Chavchavadze, Ilia. (2005 [1886]). "Georgian Folk Music". In: *Essays on Georgian Ethnomusicology*. P. 17-21. Eds. Andriadze, Manana et al. Tbilisi: IRCTP.
- Chokhonelidze, Tamar & Rodonaia, Vakhtang. (2004). *Kartuli khalkhuri simgheris ostatebi (Masters of Georgian Folk Singers)*. Guria. Vol. I,II,III. Tbilisi: ICGFS.
- Erkomaishvili, Anzor. (1987). Notes for *The First Records in Georgia*. Georgia: Melodia.
- Erkomaishvili, Anzor. (2005). Personal Interview. August 24. Tbilisi, Georgia.
- Frigyesi, Judith. (1996). "The Aesthetic of the Hungarian Folk Music Revival Movement". In: *Retuning Culture. Musical Changes in Central and Eastern Europe*. P. 54-75. Ed. Mark Slobin. Durham: Duke University Press.
- Karbelashvili, Poliekvts. (1898). *Kartuli saero da sasuliero kiloebi, mghvdlis istoriuli mimokhilva (Georgian Secular and Ecclesiastical Modes, a Father's Historical Review)*. Tbilisi.
- Kuzmich, Andrea. (2010). "Not A Revival, A Tradition of Revivals: Reinterpreting Georgian Traditional Polyphonic Practices through the Ensemble". In: *MUSICultures*, 37 (winter): 145-158.
- Linich, Carl. (2001). Notes for *Drinking Horns & Gramophones*. Traditional Crossroads 80702-4307-2.
- Livingston, T. E. (1999). "Music Revivals: Towards a General Theory". *Ethnomusicology*, 43(1):66-85.
- Meskhi, Tamar. 2003. "On Georgian Traditional Music in the Soviet Period". In: *The First International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. P. 499-507. Editors: Tsurtsumia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire
- Rayfield, Donald. 2000. *The Literature of Georgia: A History*. 2nd ed. Surrey: Curson Press.

Rodonaia, Vakhtang (editor). (2005). *Kartuli khalkhuri simgheris ostatebi (Masters of Georgian Folk Song) Samegrelo*. Vol.I, II, III. Tbilisi: ICGFS.

Shugliashvili, Davit. (2003). "Georgian Chanting Schools and Traditions". In: *The First International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. P. 476-480. Editors: Tsurtsumia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

Tabidze, Manana. (1999). "Sociolinguistic Aspects of the Development of Georgian". In: *Working Papers*, 47: 201-210.

<http://webzone.imer.mah.se/projects/georgianv04/demo/GeoLINK/Tabidze.pdf>

Togonidze, Luarsab. (2005). Personal Interview. August 2. Tbilisi, Georgia.

სეკუნდის დიალექტიკა ეთნიკურ მუსიკაში: სტატიკა და დინამიკა

წარმოდგენილი თემით დავინტერესდი ვიეტნამის შრომის სიმღერაში შეყვინებული სეკუნდური ხმოვანებების მოსმენისას, რომელმაც ენერგიის აკუმულაციის და, ამავე დროს, ინტენსიური ხარჯვის შეუდარებელი შეგრძნება დამიტოვა. გამიჩნდა მოთხოვნილება, მივახლოვებოდი ეთნიკურ მუსიკაში სეკუნდის სხვადასხვა მნიშვნელობის საკითხს და პრობლემას – თუ რა მექანიზმი განაპირობებს ვერტიკალისა და ჰორიზონტალის გზაჯვარედინზე მყოფი ამ ინტერვალის დიალექტიკურ ბუნებას.

როგორც მაზელი აღნიშნავს (Мазель, 1991: 30-31), „დიდი სეკუნდა არსობრივ როლს თამაშობს ბევრ კილოურ ბგერათრიგში, როგორც სიმაღლით მეზობელ ბგერებს შორის ინტერვალი და, ამგვარად, პრინციპში, ნათელი ხდება, კილოთწარმოქმნის შესაძლო გზების საერთო ხასიათი, რა თავისებურიც არ უნდა იყოს ეს გზები სხვადასხვა პირობებში, სხვადასხვა ხალხებში“. მართლაც, სეკუნდა, ერთი მხრივ, მელოდიის საფუძველია, ხოლო მეორე მხრივ – ერთგვარი ჰარმონიული ალტერნატივისა. ორივე შემთხვევაში, სეკუნდა მუსიკაში მოძრაობის, ინიციატივის, ენერგიის ყველაზე მარტივი და დასაბამისიერი წყაროა. ალექსეევის მოწმობით, ორი მეზობელი ბგერის მონაცვლეობით ინტონირება მეტყველების მელოდიზაციის ყველაზე ელემენტარული და გავრცელებული ფორმაა (Алексеев, 1986: 102).

ძირითადად, ყურადღებას მივაპყრობთ მრავალხმიან ვოკალურ ტრადიციას, რადგან მიგვაჩნია, რომ მოვლენას უნდა დაკავშირდეთ, როგორც ადამიანის ხმის – „სუბსტანციური იარაღის“, პროდუქტს, რომლის ძირეული, ონტოლოგიური თვისებაა უშუალო, სპონტანური თვითგამოხატვა „შინაგანი ადამიანისა“ (Орлов, 1972: 381). ამასთან, ისეთი წყობის მრავალხმიანობაში, რომლის თითოეულ პარტიაზე თითო სუბიექტია პასუხისმგებელი (სწორედ ვოკალურ გარემოში), ხმათასვლა ყველა დონეზე უწყვეტი შემოქმედებითი ყურადღებით წარიმართება და, შეიძლება ითქვას, ფუნქციონალურად კონტინუალურია; განსხვავებით ისეთი წყობის მრავალხმიანობისაგან, რომლის მინიმუმ ორხმიანობის ხმათასვლას ერთი შემსრულებელი ახორციელებს (ინსტრუმენტზე) ყურადღების ტალღისებური გადახაწილებით, ანუ – დისკრეტულად. ჩვენთვის კი სწორედ თითოეული ხმის ფუნქციონალური დამოუკიდებლობაა საინტერესო.

ზოგადად სეკუნდა ხალხურ მრავალხმიანობაში იმდენად მნიშვნელოვანი ფაქტორია, რომ ცნება „სეკუნდური პოლიფონია“ საკმაოდ აპრობირებული ტერმინია ეთნომუსიკოლოგიაში (მესნერი, 2010).

მოხსენებაში, ძირითადად, საუბარი გვექნება ხალხურ დიატონიკაში ყველაზე ხშირად გამოყენებად სეკუნდაზე, რომელსაც ევროპული აკადემიური წყობის დიდი სეკუნდა უფრო შეესაბამება, ვიდრე პატარა სეკუნდა (ცხადია, როდესაც დიდ სეკუნდაზე ვსაუბრობთ, მის შეფარდებით სიდიდეს, ზონურ ბუნებას ვგულისხმობთ). ამას ტრადიციულ მრავალხმიან მუსიკაში ანჰემიტონური კილოების გავრცელების მასშტაბურობა ადასტურებს. პენტატონიკა,

როგორც, ზოგადად, ეთნიკური სამყაროს ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული სისტემა, სწორედ მთელტონიან სეკუნდას იცნობს.

მიუხედავად იმისა, რომ ეთნომუსიკალური მოვლენა, რომელსაც მესნერი ცნება „უხეში ღიაფონიით“ (Schwebungsdiaphonie, აგრეთვე, „ინტერფერენციული ღიაფონიით“) აღნიშნავს (მესნერი, 2008: 314-321), ხშირ შემთხვევებში, უფრო დიდ და პატარა სეკუნდას შორის მდებარე ნეიტრალური ინტერვალის დომინირებას გულისხმობს (როგორც განსაკუთრებით მჭაზე ხმოვანებისას), შემსრულებელ-მსმენელის მიერ სეკუნდური ბგერათშეთანხმების გარკვეული დროის განმავლობაში ფიქსაცია ხალხურ მუსიკაში, დიდი უმეტესობით, სწორედ დიდ (ან ნეიტრალურ) სეკუნდაში გამოიხატება.

ცხადია, აქცენტს ვამახვილებთ ჰარმონიულ და არა მელიოდიურ სეკუნდაზე, მრავალხმიანობის გარემოში – სიმპოზიუმის თემატიკის შესაბამისად. ოღონდ, ჩვენთვის ნაკლებად პრობლემატურია სეკუნდის ფენომენის განხილვა ჰომოფონიის სათანხლებო პლასტში, სადაც სეკუნდის მკვეთრი ფუნქციონალიზმი სონორულობისაკენ გადახრილ უკონფლიქტობაში იკარგება. სეკუნდა უფრო წონადია ფუნქციონალური მრავალხმიანობის პირობებში. აქ იგი დროის კოორდინატთან ერთად მეტ სივრცულ მნიშვნელობას იძენს.

თვით ჰეტეროფონიის პირობებშიც (რომელიც, ჩემი აზრით, თავისი ფუნქციონალური შინაარსით, უფრო ახლოს დგას კონტრასტულ მრავალხმიანობასთან, ვიდრე – ჰომოფონიურთან) სწორედ სეკუნდა, როგორც თუნდაც მხოლოდ წერტილოვანი განშტოება, ქმნის ფუნქციონალური კონტრასტის პირველად შეგრძნებას.

სეკუნდა – კონსონანსი და დისონანსი

სეკუნდა მართლაც რომ ამბივალენტურია: ჰარმონიული თვალსაზრისით, იგი დისონანსია, ხოლო მელიოდიური თვალსაზრისით – კონსონანსი. რატომ უნდა დავეუკანონოთ მას მხოლოდ დისონანსურობის ვერტიკალური კოორდინატი?

სამუსიკო სკოლაში სწავლისას, როდესაც ინტერვალებს მიხსნიდნენ, ტერცის, როგორც კონსონანსს ნაზად იღებდნენ, ხოლო სეკუნდის ჩვენებისას კლავიშებს გამეტებით ურტყამდნენ. სხვასაც ხომ არ აქვს მსგავსი მოგონება?

ცხადია, სეკუნდას გააჩნია ობიექტური მოცემულობა, ჟღერდეს გარკვეულწილად „არაკომფორტულად“ – რაც ადვილად აღქმისთვის ნაკლებადაა მომარჯვებული და, თითქმის ყოველთვის ევრისტიკულ მიმართებას საჭიროებს (Медушевский, 1976: 119). ამ არაკომფორტულობის ძირითადი ობიექტური მიზეზი აკუსტიკური ძვლის ფაქტორია (სეკუნდა, როგორც აკუსტიკური დისონანსი) (Coxor, 1986: 40-41).

მართლაც, სეკუნდა ბგერათა ობერტონული სისტემის მათემატიკურად რთული შეფარდებაა, ამიტომ ითვლება დისონანსად. ამგვარი ლოგიკით, რთული შეფარდება არაკომფორტულ შეგრძნებებს ბადებს. მაგრამ მუსიკაში და, ზოგადად, ხელოვნებაში მხოლოდ კომფორტულის კატეგორიით ხელმძღვანელობა ფონური დიზაინის ფარგლებს ვერ გასცდება. ამიტომაც ხდება დროთა განმავლობაში ტერმინ „დისონანსი“ უარყოფითი ესთეტიკური შინაარსისაგან თანამიმდევრულად დაცლა.

ობიექტური შეფასებით, ცალკე აღებული დისონანტური ჟღერადობა სხვადასხვა მუსიკალურ-საზოგადოებრივ პარადიგმაში თითქმის ადეკვატურად უნდა აღიქმებოდეს, მაგრამ, ფენომენოლოგიური და სემიოტიკური განპირობებულობით, იგი განსხვავებული შინაარსით იტვირთება და მასზე აქცენტიც უკვე ნიშანთა სისტემაში მდებარეობის მიხედვით აღიქმება („კონსონანსი“ და „დისონანსი“).

სეკუნდის ფენომენოლოგიური არსი მართლაც სრულიად სხვაა ხალხურ მუსიკაში, ვიდრე ევროპულ პროფესიულ მუსიკაში. პირველში, თითქოსდა სრულად ცხადდება შონბერგის მუსიკალური სივრცის ერთიანობის კანონი, სადაც არ არსებობს რამდენადმე პრიორიტეტული ლოკალიზება (Орлов, 1972: 385). იქნებ, ამიტომაცაა არაკორელატური „კონსონანსური“ თუ „დისონანსური“ ინტერვალების შეყოვნებული ხმოვანება ეთნიკურ მუსიკაში.

მიუხედავად ამისა, სეკუნდა ზოგჯერ დღესაც გაიგება, როგორც „კილოური დისონანსი“, როგორც მერყევი ელემენტი (Coxop, 1986: 42). თუმცა, როდესაც იგი განსხვავებულ მუსიკალურ პარადიგმაში აპრიორი მერყევ ინტერვალად არ მიიჩნევა, იგი იშორებს კილოური დისონანსის იარღილსაც. მაგალითად, სოხორი მიიჩნევს, რომ ქართულ სამხმეიანობაში სეკუნდა კონსონანსის როლს თამაშობს (Coxop, 1986: 47).

ჰარმონიული სეკუნდა – მელოდიური აღქმა

სტივენ ბრაუნი, თავისი „ჰარმონიის ხმეიანობის თეორიაზე“ დაყრდნობით აღნიშნავს, რომ თანხმოვანება უნდა აღიქმებოდეს ერთიანად და არა კომპონენტების წინასწარი ანალიზით, თუმცა „ჰარმონია მიიღება მელოდიური (და უპირველეს ყოვლისა, ვოკალური) სისტემის საფუძველზე“ (ბრაუნი, 2003: 55).

ორლოვის თქმით, „ჰარმონიული ინტერვალი მხოლოდ გრძნობითი აღქმის დროსაა მომენტური ობიექტი: მისი სიდიდის ზუსტი შეფასება, კუნთების აქტივობის ჩათვლით, მოქმედებათა მონაცვლეობას წარმოადგენს“ (Орлов, 1992: 274). გარდა ფონური და სონორული ეფექტისა, ჰარმონიული თანამიმდევრობის კონტექსტიდან გამოყოფილი ინტერვალი (ეთნიკურ მუსიკაში ჰარმონიული თანამიმდევრობის ფუნქციონალური კონტექსტი ნაკლებად მნიშვნელოვანია), კვლავ მელოდიური კავშირებით აღიქმება (Coxop, 1986: 39). ასე რომ, ჩვენ ინტერვალსა და აკორდს, ფონური, ფენომენოლოგიური აღქმის გარდა, ცალკეული ტონებისადმი ტალღისებური ყურადღებით აღვიქვამთ. ეს ცხადი ხდება ინტროსპექციის მეთოდით სეკუნდური ხმოვანების მოსმენის დროსაც.

საინტერესოა, რომ მელოდიური და ჰარმონიული სეკუნდა შეიძლება ერთმანეთში გადაიზარდოს ერთ-ერთი ბგერის ჩართვით, ან შეწყვეტით, რაც კიდევ უფრო აბუნდოვნებს მკაფიო ხლვარს მათ შორის.

სეკუნდის ფუნქციონალური ხასიათი

მაჟორ-მინორულ ტონალურ სისტემაში სეკუნდის ორივე ბგერა ყოველთვის პოლუსურად საწინააღმდეგო ფუნქციონალური სტატუსისაა. ამიტომაც არ გადაწყდება სეკუნდის ერთი ბგერა მეორეში, განსხვავებით ხალხური წყობისა, სადაც მსგავსი გადაწყვეტა საეხებით დასაშვებია. ტონალურ სისტემაში სეკუნდა ბიფუნქციონალურია, ხოლო ეთნიკურ სისტემებთან ახლოს მდგომ მოდალურ წყობაში (შესაბამისად – პენტატონიკურშიც) იგი მიზიდულობის დეტერმინიზმით მხოლოდ იშვიათად და მკრთალი გამოხატულებითაა დატვირთული.

ერთი რამ კი აერთიანებს „კლასიკური“ და „ეთნიკური“ სეკუნდის ფუნქციონალურ იერსახეებს: ორივე შემთხვევაში, იგი დაძაბულობის – მუხტის „გენერატორი“ და „აკუმულატორია“, ოღონდ, პირველ შემთხვევაში, მისი გადაწყვეტა, „განმუხტვა“ აუცილებელია, ხოლო მეორეში – ერთ-ერთი შესაძლებელი გადაწყვეტილებაა. სეკუნდის „გადაუწყვეტელობა“ აკადემიურ მუსიკაში მხატვრული ხერხია (კათაკრება – მუსიკალურ რიტორიკაში – არასწორად გადაწყვეტილი ან გადაუწყვეტელი დისონანსი), ხოლო ტრადიციულ მუსიკაში – ბუნებრივი

სტილური ხერხი.

საინტერესოა, რომ ხალხურ მუსიკაში, კერძოდ, ქართულში, დროთა განმავლობაში ვამჩნევთ სეკუნდის ფუნქციონალური მუხტის ერთგვარად „გადაღაზვის“ პროცესს. რაც უფრო ძველია მუსიკალური პლასტი, მით უფრო კონტრასტულია იგი ფუნქციონალურად. შემდგომში, მელოდიური განვითარების გამო (და თუ ხალხური მუსიკა ევოლუციონირებს, ვითარდება სწორედ მელოდიის პრიორიტეტით), ფუნქციონალურ ინიციატივას იჩემებს ზედა ხმა, როგორც კონტრუალური (Назайкинский, 1972: 119), ხოლო შუა ხმა თმობს პოზიციებს. შესაბამისად იგი ექცევა ზედა ხმის გავლენის ქვეშ და მისი „ორბიტის“ პარალელურად (ძირითადად – ტერციით) გადაეწყობა. ეს პარალელიზმი კი ერთგვარად „აუთოვებს“ სეკუნდებს. ასე ხდება ქალაქურ მუსიკაში (ქართულში, ევროპის ბევრ ხალხში).

შეყოვნებული სეკუნდის შესაძლო საფუძვლები

შესაძლოა იმის გამოც, რომ სეკუნდა ეთნიკურ მუსიკაში მერყევ, გადასაწყვეტ ინტერვალად არ მიიჩნევა, იგი აქ ხშირად შეყოვნებული ჟღერადობითაა მოცემული. თავად ფაქტი, რომ ტრადიციულ მუსიკაში დიდი უმრავლესობით დიდი სეკუნდა „ყოვნდება“, მიუთითებს, რომ იგი იმ კილოს ეყრდნობა, რომლის საფეხურები ერთმანეთის მიმართ მელოდიურ კავშირებს ქმნიან და თანაბარუფლებიანნი არიან. ეთნიკურ შეყოვნებულ სეკუნდას, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ენერგიის კონცენტრაციის ეფექტი გააჩნია.

ამგარაა, რომ შეყოვნებულ სეკუნდას ახასიათებს მკაფიოდ გამორჩეული კომუნიკაციური ნიშანი, რაც სწორედ მის შეყოვნებისაკენ მისწრაფებაში მდგომარეობს, ესაა ემოციური და სემანტიკური რეაქციის გამოწვევა (Медушевский, 1976: 37).

მაგრამ, სეკუნდის შეყოვნება, შესაძლოა, სხვა ქვეშეცნეული თუ გააზრებული მოტივითაც იყოს განპირობებული: ორი თანამჟღერი ალტერნატიული ტონი, როგორც ორი სამყაროს – ხილულისა და ტრანსცედენტულის – ურთიერთობის სიმბოლო, როგორც ამ სამყაროთა შორის ზღვრის აღმნიშვნელი, რაც, ზოგადად, ტრანსცედენტულის ნიშნადაც აღიქმება. საგულისხმოა, რომ სვანეთში შეყოვნებულ სეკუნდას უმეტესად სწორედ ჰიმნური ხასიათის სიმღერებში ვხვდებით.

სეკუნდის „საკრალურობის“ მხრივ, საინტერესოა და გასათვალისწინებელია სოხორის შემდეგი მოსაზრება: „მას შემდეგ, რაც შრომით პრაქტიკაში აითვისეს უნისონი, დიდ ან პატარა სეკუნდაში (უზუსტო უნისონში) მღერა, შესაძლებელია, დამკვიდრებულიყო მაგიურ რიტუალებში, როგორც უჩვეულო, არასადაგი (რადგან ეს რიტუალები ითვალისწინებდნენ ქცევის ყოველდღიური ფორმიდან აუცილებელ გასვლას, ადამიანების შესახედაობის თითქმის არაცნობადობამდე). აქედან გამომდინარე, სეკუნდა გახდა სასარგებლო და სასიამოვნო“ (Coxop, 1986: 49).

ბრაუნის მიხედვით, „ვერტიკალური ინტეგრაციის“ პირობებში, ხმების მიზანმიმართული ბგერათსიმღერები დაუთმხვევლობა უადრესი შრეებისათვისაა დამახასიათებელი, თვით ზოგიერთ ცხოველშიც (ბრაუნი, 2003: 62).

იოსებ ჟორდანიას პიპოთეზის მიხედვით, სეკუნდურ დისონანსებზე დამყარებული საგუნდო მრავალხმიანობა „იყო ადამიანთა შორეულ წინაპრებში თავდაცვისა და ფიზიკური გადარჩენის ცენტრალური იარაღი, რომელიც ადამიანებს უქმნიდა კოლექტიურ შეგნებას, შეჰყავდა ისინი ტრანსულ მდგომარეობაში... ასეთმა მდგომარეობამ, რომელსაც მყარი ნეიროქიმიური საფუძველი ჰქონდა, შეუქმნა საფუძველი ადამიანური სოციალური ბუნების, მორალისა და

რელიგიური გრძნობის ჩამოყალიბებას“ (ჟორდანია, 2012: 21-22).

მეცნიერის აზრით, სწორედ ამგვარი მრავალზმიანობის გამოძახილია მსოფლიოს სხვადასხვა ადგილებში არსებული სეკუნდური პოლიფონიის კუნძულები, თუმცა, აღნიშნულ სეკუნდურ ხმოვანებაში იგი შეფოვნებულ სეკუნდას არ აკონკრეტებს.

შესაძლებელია, საინტერესო გამოდგეს შეფოვნებული სეკუნდის მუსიკალური პერსპექტივის მოვლენასთან პარალელი. ეს უკანასკნელი ხშირად წარმოიშობა, როგორც იმ ბგერითი შთაბეჭდილების ანარეკლი, რომელიც არ გვაკმაყოფილებს და რომლის შეცვლასაც ქვეშეცნეულად ვცდილობთ. იქნებ სეკუნდის შემფოვნებლებიც ცდილობენ, გადალახონ ამ ორი ბგერის ანტაგონიზმი მათი ხაზგასმით (ზოგჯერ კი – მისი უნისონში გადაზრდით)?

შეფოვნებულ სეკუნდას, შესაძლოა, საფუძვლად ედოს ასევე აგონალობა – რთულ მოცემულობაში ხმათა ინდივიდუალობის შენარჩუნებისადმი ერთგვარი სპორტული ჟინი, ან/და – ორი დაპირისპირებული ტონიკალური მუხტის ბრძოლა ფუნქციონალური ინიციატივისათვის.

შესაძლოა, ასევე, ვიგულისხმოთ, რომ შეფოვნებული სეკუნდა ხალხური შემსრულებლებისათვის მრავალზმიანი მუზიციერებისადმი ინტენციის განსაკუთრებულად მძაფრი გამოხატულებაა, რაშიც შემსრულებელი ინდივიდუალობის განსაკუთრებულ შეგრძნებას ჰპოვებს.

ცხადია, ზოგადად, სეკუნდა „ეგზოტიკური“ ინტერვალია და მას მხოლოდ ფენომენოლოგიური ახსნაც შეიძლება მოეძებნოს.

მაგრამ შეიძლება ჰარმონიული სეკუნდის შეფოვნების მოთხოვნილება კიდევ ერთი მიზეზით აიხსნას: იქნებ შემსრულებელთათვის ინტერვალი სეკუნდის, როგორც მელოდიის საფუძვლის, გაბმული თანაჟღერადობა მელოდიის სტატიკური ხატია? პროექცია ერთ სიბრტყეში?

მართლაც, შეიძლება ვიგულისხმოთ, რომ მელოდიაში სეკუნდის მომდევნო ბგერის წინა, ანტაგონისტური ბგერის „წაშლის“ ეფექტი, რაც ახლის დამკვიდრების, მოძრაობის განცდას იწვევს, ასოციაციას ჰპოვებს ჰარმონიული სეკუნდის ორ ბგერაზე შემსრულებლისა თუ მსმენელის ყურადღების ტალღისებურ გადანაწილებასთან.

ამგვარად, შეგვიძლია, ვიგულისხმოთ, რომ სეკუნდის ინტერვალი ჰარმონიაში – ისევე, როგორც მელოდიაში – მოძრაობის, ახლის დამკვიდრების მისწრაფებაა. და ამის დასტური სწორედ მისი განგრძობა-შეფოვნებაა. სეკუნდა, ესაა მელოდია სტატიკაში, ერთგვარი სიმულტანური მელოდია.

შეფოვნებული სეკუნდა და, საზოგადოდ, ჰარმონიული სეკუნდა მეტად დამახასიათებელია ქართული ხალხური მუსიკის „ეთნიკურ ბგერით იდეალში“ (ზემცოვსკი, 1983: 20) – კვარტკვინტაკორდში, „ტრიქორდში“ (არაყიშვილის ტერმინი). მაზელის თქმით, „ბურდონზე დამყარებული კვარტა და კვინტა ქმნის ხარისხობრივად ჩამოყალიბებულ ინტერვალ დიდ სეკუნდას ($3/2 : 4/3 = 9/8$)... სამი ბგერისგან წარმოქმნილი უჯრედი (მაგალითად – ლა-რე-მი), რომელშიც ქვედა ბგერა ზედა ბგერებს კვინტიითა და კვარტით ჩამორჩება, უკვე მოწმობაა ჩამოყალიბებული თავისთავადი მუსიკალური ელემენტისა სინკრეტული ერთობის წიაღში“ (Мазель, 1991: 30-31).

ამასთან, კვარტკვინტაკორდი საინტერესო და ილბლიანი შერწყმაა „ყურადღების შენარჩუნების ყველაზე მარტივი ზერხისა – ფონისა“ და „გრძნობითი მატერიის ორგანიზაციის“ ერთ-ერთი „ძირითადი პრინციპისა“ – „კონტრასტისა“ (Голицин, 1980: 58-56). პირველი ბანის ფონურ ფუნქციაშია გამოხატული, ხოლო მეორე – „კვარტა-კვინტურ“ სეკუნდაში.

რითია მსგავსი და განსხვავებული ეთნიკურ მუსიკაში ასეთი გაბმულხმოვანი ჟღერადობა სეკუნდისა და უნისონისა? ეს უკანასკნელიც დიდხანს გრძელდება. იქნებ, უნისონის დიდხანს

გაგრძელება ასეთი ქვეშეცნეული ან მანამდე არსებული დისონანსის გადალახვის მცდელობა?

საზოგადოდ, ხომ არ მიგვითითებს გაბმულ ბგერაზე მუსიკის აღმოჩენამდე, ადამიანის ევოლუციის პირველ საფეხურებზე? პირველადი გაბმული ბგერები – მუსიკის ძიება, ბგერის ძიება. პირველადი მუსიკა მართლაც ჩამოყალიბებული და გარკვეული გრძლიობის მქონე ბგერაა, როგორც ობიექტი, რომლის ფიქსირების უნარიც ადამიანს გააჩნია. ასეთად ვერ ჩაითვლება, მაგალითად, ბგერები, რომელთა კომბინაცია ჩიტების ჟღერტულს ქმნის.

სამწუხაროდ, მოხსენებაში არ გვაქვს საუბარი თემაზე, თუ რას ნიშნავს შეყოვნებული სეკუნდა თავად ხალხური შემსრულებლებისათვის. თავად ამ სეკუნდის იდენტიფიკაციაც ეთნოფორებში გარკვეულ სიძნელეს წარმოადგენს. ამასთან, შემსრულებლის პასუხი ამ კითხვაზე თუნდაც საუკუნის წინ უფრო ადეკვატური იქნებოდა, ვიდრე დღეს. თუმცა, ცხადია, გარკვეული სემანტიკური შეფასების აღმოსაჩენად მსგავსი შეკითხვა არ უნდა მოიხსნას დღის მოთხოვნიდან.

სეკუნდის შეყოვნება – დროის შეჩერება

მსოფლიოს სხვადასხვა კულტურაში არსებობს რწმენა, რომ „შესაძლებელია სამყაროს-ეული დროისა და ტრანსცედენტული უდროობის ლოგიკურად გადაულახავი ზღვრის გადაბიჯება, ადამიანურ გამოცდილებაში მუდმივობისა და უკიდურესი რეალობის შემოტანა“ (Орлов, 1992: 66). ამ დროს აქტუალური ხდება ე.წ. „პერცეპტუალური დრო“ (Орлов, 1972: 367), რეციპიენტის სუბიექტური დრო. ეს შეფარდებითობა სხვადასხვა რაკურსითაა მიმართული ობიექტური ქრონოტოპისადმი (Орлов, 1972: 474).

ზოგადად, სიმაღლის უცვლელი ხმოვანება უმოძრაობაში განლუული დროის ყველაზე მკაფიო გამოხატულებაა. ხოლო შეყოვნებული ჟღერადობის სეკუნდა, თუ მას მართლაც სტატიკური მელოდის სახით გავიაზრებთ, საკუთარ დროით კოორდინატსაც გვთავაზობს. ამ შემთხვევაში, სტატიკური მელოდია „შეჩერებული მელოდიაა“, ერთგვარი „სიმულტანური მელოდია“.

მართლაც, ხომ არ არის სეკუნდური შეყოვნება ესკაპიზმის – დროისგან გაქცევის ერთ-ერთი სახე? როგორც ორლოვი აღნიშნავს, ასეთი მუსიკის მოსმენისას ჩვენ გვავიწყდება რეალური დრო და აღვიქვამთ ერთგვარ შეყოვნებულ კონფიგურაციას – სტრუქტურირებულ „კრისტალს“ და არა ამორფულ „ცეცხლის ალს“ (Орлов, 1992: 49).

სტატიკური მრავალხმიანობა

შეყოვნებული სეკუნდა ზოგიერთ კულტურაში იმდენად მნიშვნელოვან კომპოზიციურ მექანიზმს წარმოადგენს, რომ, ვფიქრობ, ცალკე უნდა განიხილებოდეს გაბმული, შეყოვნებული ხმოვანების მრავალხმიანობის ტიპი – სტატიკური მრავალხმიანობა, რომელშიც, განსხვავებით ქორდულისაგან, სინქრონულისაგან, მელოდირი ფრაზა არ იკრებება. იგი არ იქნებოდა აქტუალური, მართო სამხმოვანებზე და კონსონანსებზე რომ იყოს გაგრძელებული (მაგალითად, სვანური შეყოვნებული სამხმოვანებები ჰიმნურ სიმღერებში მონაცვლეობენ ასევე შეყოვნებულ კვარტკვინტაკორდებთან).

კონტრასტული მრავალხმიანობის ფაქტურაში, სადაც მელოდირი განვითარების შემოქმედებითი პრინციპები ბატონობს, ხმებს შორის ფუნქციონალური ინიციატივა ტალღისებურადაა განაწილებული, სტატიკურ მრავალხმიან ფაქტურაში კი ხმებს შორის ფუნქციონალური ინიციატივა თანაბრად ნაწილდება.

ვფიქრობთ, ნაყოფიერია ამგვარი სტატიკური მრავალხმიანობის დატოლება, მისადაგება

მოდალურ სისტემასთან, რომელშიც აქცენტი ბგერათრიგზეა, ასევე – რეპერკუსაზე, როგორც აწმყოზე და არა – ფინალისზე, როგორც – მყოფადზე. სტატიკურ მრავალხმიანობაში ბგერათა ჰორიზონტალური კავშირები, მათ შორის – მიზიდულობა, მხოლოდ იმდენადაა აქტუალური, რამდენადაც უკვე არააქტუალური ხდება მჟღერი ხმოვანება.

დავასკვნით, რომ სეკუნდა ეთნიკურ მუსიკაში, კერძოდ კი – მისი ყველაზე მკაფიო გამოვლენა – შეყვონებული სეკუნდა, ორი ტონალობის, ორი სისტემის, ორი პარადიგმის, ორი სამყაროს დიალექტიკური თანამყოფობაა. ამასთან, იგი სტატიკური მელოდის გამოხატულებაა, ერთგვარი მოძრავი უძრაობა, რითაც ტრანსცედენტული დროის ხატს ქმნის. იქნებ სწორედ ამიტომ (უხილავთან კომუნიკაციის მიზნით) მიმართავენ მას ხშირად ცალკეული ხალხები, თუნდაც სვანები, თავიანთ ჰიმნურ სიმღერებში (ხალხურ სიმღერაში მსგავსი ხმოვანებები გვხვდება ვიეტნამში, ტაივანში, ტიბეტში, ლატვიაში, ლიტვაში, მელანეზიაში, ბოსნია-ჰერცეგოვინაში, ბულგარეთში და ა.შ.).

დამოწმებული ლიტერატურა

ბრაუნი, სტივენ. (2003). „გადამღები ჰეტეროფონია: ახალი თეორია მუსიკის წარმოშობის შესახებ“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი. მოხსენებები*. გვ. 54-65. რედაქტორები: წურწუშია, რუსუდან და ჟორდანია, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

მესნერი, ჯერალდ ფლორიან. (2008). „მრავალხმიანი ვოკალური ტრადიციები კუნძულ აღმოსავლეთ ფლორესზე (ინდონეზია), ბულგარეთსა და მანუსის პროვინციაში (პაპუა ახალი გვინეა)“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის მესამე საერთაშორისო სიმპოზიუმი. მოხსენებები*. გვ. 314-333. რედაქტორები: წურწუშია, რუსუდან და ჟორდანია, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

მესნერი, ჯერალდ ფლორიან. (2010). „ისინი მგლებივით ყმობენ“ (“*Ululant ad modum luporum...*”). ახალი შეხედულება ძველ ლომბარდიულ მყარ ზეპირ მრავალხმიან ტრადიციაზე, რომელსაც არ ცნობდნენ შუა საუკუნეებისა და რენესანსის პერიოდის მუსიკის მკვლევრები“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის მეოთხე საერთაშორისო სიმპოზიუმი. მოხსენებები*. გვ. 158-174. რედაქტორები: წურწუშია, რუსუდან და ჟორდანია, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

ჟორდანია, იოსებ. (2012). „ტრადიციული მრავალხმიანობა აზიაში: პრობლემები და პერსპექტივები“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის მეხუთე საერთაშორისო სიმპოზიუმი. მოხსენებები*. გვ. 17-31. რედაქტორები: წურწუშია, რუსუდან და ჟორდანია, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

Алексеев, Эдуард. (1986). *Раннефольклорное интонирование*. Москва: Советский композитор.

Голицын, Георгий. (1980). „Информация и законы эстетического восприятия“. В сборнике: *Число и*

мысль. Вып.3. Москва. Знание.

Земцовский, Изалий. (1983). “Песня, как исторический феномен”. В сборнике статей: *Народная песня. Проблемы изучения*. стр: 22-35. ЛГИТМИК. Ленинград.

Мазель, Лев. (1991). *О природе и средствах музыки*. Москва: Музыка.

Медушевский, Вячеслав. (1976). *О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки*. Москва: Музыка.

Назайкинский, Евгений. (1972). *О психологии музыкального восприятия*. Москва: Музыка.

Орлов, Генрих. (1972). “Время и пространство Музыки”. В сборнике: *Проблемы музыкальной науки*. Вып. I:395.

Орлов, Генрих. (1992). *Древо музыки*. Санкт-Петербург: Советский композитор.

Сохор, Арнольд. (1986). “Музыка, как вид искусства”. В сборнике статей: *Музыкальное восприятие, как предмет комплексного исследования*. Составитель: Костюк, А.Г. Киев: Музична Україна.

აუდიომაგალითები

Voices of the World: An Anthology of Vocal Expression. An Anthology of Vocal Expression.
Collection du Centre National de la Recherche Scientifique et du Musée de l’Homme. France. 1996.

დისკი I №34 სოლომონის კუნძულები. გვადალკანალ (ნგინია). კაკაბონა. ქალთა საოჯახო რეპერტუარი.

დისკი II №20 პაპუა ახალი გვინეა. (ლათმულ). იენტჩან. სამხრეთ სეპიკის პროვინციალ. შულების ხმები.

დისკი III №7 ინდონეზია. სულავეზი (ტორაია). ლოკო ლემო, რინდინგალოს ოლქი. მზის ამოსვლის ცერემონია.

დისკი III №15 მაკედონია. ისტიბანია. სამხრეთ მაკედონია. „დოდოლე“ სიმღერა. წვიმის მოსაყვანი სიმღერა.

დისკი III №20 საქართველო. სვანეთი. ლატალი. ზემო სვანეთი. სამგლოვიარო სიმღერა „ზარი“.

დისკი III №25 ალბანეთი. (ლაბები). კლარე. სამხრეთ ალბანეთი. ჰიმარას სტილის სიმღერა. ეპიკურ-პატრიოტული ბალადა.

DIALECTICS OF SECOND IN ETHNIC MUSIC:
STATICS AND DYNAMICS

The presented topic aroused my interest when I was listening to the delayed second sounding in a Vietnamese labour song, which gave me a wonderful feeling of the energy accumulation and its intensive use at the same time. I wished to have a closer look at the issue of different meanings of the second in ethnic music and study the problem as to what is the mechanism that conditions the dialectical nature of this interval, located at the intersection of the vertical and horizontal.

As Masel notes (Masel, 1991: 30-31), “The major second plays an essential role in many modes of the sound sequence, as an interval between the neighbouring sounds according to their pitch, thus, in principle, the general character of the possible ways of mode formation become clear however peculiar these ways may be under different conditions with different peoples”. And, really, on the one hand the second is the basis of the melody, and on the other – of a kind of harmonic alternative. In both cases in music the second is the simplest and primary source of the movement, initiative and energy. As Alexeev suggests, the alternate intoning of two neighbouring sounds is the most elementary and widespread form of speech melodizing (Alexeev, 1986: 102).

I’d like to focus on the multipart vocal tradition in order to study the phenomenon as a substantive organ, a product of human voice (Orlov, 1972: 381). Apart from that, in polyphony, where each individual is responsible for one part (just in vocal surroundings), on every level voice-leading is carried out with uninterrupted artistic attention and it can be said that it is functionally continuous, in contrast with multi-part singing, where at least two-part voice leading is performed by one singer with undulatory distribution of attention or discreetly. It is the functional independence of each voice that I am interested in.

The second interval is considered so important in ethnomusicology that the term „secondal polyphony“ is quite well known in ethnomusicology (Messner, 2010).

In the present paper I am going to deal with the second, most frequently used in folk diatonics, which more readily corresponds to the major second of the European academic mode, than to the minor second (it is evident that when speaking about the major second I mean its relative size, zone nature). It is corroborated by the large-scale presence of anhemitonal modes. It is the whole-tonic second that pentatonics as the most widespread system in the ethnic world in general, knows.

Despite the fact that so called *schwebungsdiaphony* (or rough diaphony, Messner, 2008: 322-328) is predominantly characterized by a neutral second between major and minor seconds, as particularly rough dissonance, **holding the attention on the second coordination for certain time by performer and listener in folk music**, is largely manifested in major second.

Of course, I focus on harmonic and not melodic second in the polyphonic surroundings – keeping with the topic of the symposium. But I consider it less problematic to discuss the phenomenon of the second in the layer accompanying homophony, where clear-cut functionalism of a second is lost in

conflict-free sonority. The second is more polysemantic under the conditions of functional polyphony.

Even under the condition of heterophony, which, as I think, is closer to contrasting polyphony by its functional content than to monophony that even as only its dotted offshoot creates the initial sense of the functional contrast.

Second – Consonance and Dissonance

A second is ambivalent, in fact, from harmonic viewpoint it is a dissonance, but a consonance from melodic viewpoint. Why should only dissonant vertical co-ordinate be attributed to it?

During my school years, when intervals were explained to us the mediant was played softly, as a consonance, but when showing the second, they beat the keys mercilessly. Does any of you have similar recollections?

Definitely, the second has an objective task to sound “uncomfortably” to some extent, which is less adjusted to a clear perception, almost always needing an eurystic approach (Medushevsky, 1976: 119). The main objective cause of such a discomfort is the factor of acoustic pulsation (a second, as an acoustic dissonance) (Sokhor, 1986: 40-41).

And, in fact, a second is a complex mathematical equation, this is why it is considered as a dissonance. According to such logic, complex equation evokes uncomfortable feelings. But in music and in art in general, being guided only by the category of comfort will never go beyond the phonic design. That is why the term “dissonance” is consistently getting devoid of its aesthetic content in the course of time.

If evaluated objectively, in different musical-mental paradigms the dissonant sounding, taken separately, must be perceived adequately, but due to the phenomenological and semiotic conditioning it is charged with different content and hence the accents are manifested according to their location in the sign system (“Consonance” and “Dissonance”).

The phenomenological aspect of the second is more different in folk music than in European music; in the former Schonberg’s law of common musical space, where there is somewhat priority allocation (Orlov, 1972: 385) it is fully revealed. It may be due to this fact that in non-correlative ethnic music the delayed sounding of “consonant” or “dissonant” sounding occurs.

In spite of that, even today a second sometimes is perceived as “modal dissonance,” as an unsteady element (Sokhor, 1986: 42). But when in a different musical paradigm, it is not considered as an unsteady interval a priori, it gets rid of the tag of modal dissonance. For instance, Sokhor believes, that in Georgian three-part singing second plays the role of consonance (Sokhor, 1986: 47).

Harmonic Second – Melodic Perception

Based on his theory of “contagious heterophony”, Steven Brown noted that harmonic entity must be understood in its entirety, not as the analytical sum of components, although “harmony is derived from (or primarily vocal) a basic melodic system...” (Brown, 2003: 67).

As Orlov puts it “Harmonic interval is an instantaneous object only in the moment of emotional perception: the exact evaluation of its size, including muscular activity, is an alternation of activities” (Orlov, 1992: 274). Apart from phonic and sonorous effect the interval, separated from the context of harmonic sequence (in ethnic music the functional context of harmonic sequence is less significant), is again perceived through melodic connections (Sokhor, 1986: 39). Therefore, apart from phonal,

phenomenological perception, we perceive the interval and the chord with an undulatory attention towards separate tones. This is also clear when listening to the second sounding by introspection method.

It is noteworthy that the melodic and harmonic second can grow into each other by inserting or stopping one of the sounds thus making the line of distinction between them more vague.

Functional Character of a Second

In the major-minor tonic system both sounds are always of a diametrically opposite status. Therefore, one sound of the second cannot be solved in the other, unlike the folk mode, where such solution is quite acceptable. In the tonic system the second is bifunctional, but in the mode close to the ethnic systems (accordingly in the pentatonic one as well) it is charged with rare and weak attraction of determinism.

There is one thing that unites the functional aspects of “classical” and “ethnic” second: in both cases it is “the generator” and “accumulator” of the charge of tension, but in the former its solution is indispensable, in the latter it is one of the possible solutions. “Non-solution” of the second in academic music is an artistic method – catachrese (in musical rhetorics – an unsolved dissonance or the dissonance that has not been solved correctly), in traditional music it is an organic stylistic means.

It is interesting that in folk music, particularly in Georgian folk music, the process of a sort of overcoming the functional charge of the second in the course of time can be noticed. The older the musical layer is, the more contrasting it is functionally. Subsequently, due to the melodic development (and if folk music evolves, it develops in the melodic way) top voice takes up the functional initiative, as a contour voice (Nazaikinsky, 1972: 119), and the middle voice gives up its position, accordingly it finds itself under the influence of the top voice and adjusts itself parallel to its “orbit” (mainly by a third). This parallelism “levels out” the seconds to some extent. Such is the case in urban music (Georgian, also with many European peoples).

The Possible Bases of the Delayed Second

Maybe due to the fact that in ethnic music second is not considered as an unstable element to be solved, here it is often represented by delayed sounding.

The fact itself that in traditional music major second is “delayed” in most cases, indicates that it is based on the mode, whose grades form melodious links with one another and are equal in right. As it has been said above the ethnic delayed second has an effect of concentrating energy, but maybe, alongside with the effect it can be viewed as an intention (even subconscious)?

Anyway, it is evident that the delayed second is characterized by an obvious communicative feature aspiring it to delay –causing emotional and semantic reaction (Medushevsky, 1976: 37).

But the delay of second may also be conditioned by some other subconscious or meaningful motifs: two consonant alternate tones as symbol of the interrelation between two worlds – visible and transcendental. It is noteworthy that in Svaneti delayed second is encountered in the hymn-type songs.

In connection with the “sacred” character of a second, Sokhor’s following conjecture is also interesting and worth taking into consideration (Sokhor, 1986: 49). “After mastering the unison in labour practice, singing in major and minor second (inaccurate unison) may have been introduced into major rituals, as something unusual and festive (as such rituals meant an obligatory escape from the

everyday routine to such extent that even people's usual appearance was unrecognizable). Proceeding from this a second became useful and pleasant".

According to Brown, in the state of vertical uintegration the aimed difference between the pitches is characteristic for the earliest stages of musical thinking, and is even present among animals (Brown, 2003: 71).

According to Joseph Jordania's hypothesis, vocal polyphony, based on secondal harmonies, was a crucial element for the defense and survival of our distant ancestors. It was developed by the forces of natural selection, and was a potent strategic weapon for our hominid ancestors. It transformed them into the altered state of consciousness, in a *battle trance*... this state of trance with a strong neurochemical basis created the basis for human social nature, human morality and feeling of religion" (Jordania, 2012: 29).

According to Jordania, the existing isolated islands of vocal polyphony based on seconds should be considered as the remnants of this ancient polyphony, however the scholar does not specify the presence of suspended seconds.

The parallel of the delayed second with the phenomenon of perseveration may prove interesting. The latter is often formed as a reflection of the sound impression, which does not satisfy us and we subconsciously try to change it. Maybe those, who delay the second, also try to overcome the antagonism between these two sounds by emphasizing them (and sometimes by growing into unison)?

The delayed second may be based on the agon – a kind of contest to retain the individuality of voices in a complex situation, or the struggle between two opposed tonic charges to gain functional initiative.

It may also be considered that the delayed second is an especially acute expression of the folk performers' intention of multipart music playing, where the performer has particular feeling of individuality.

It is obvious that in general a second is an "exotic" interval and even some phenomenological explanation could be found for it.

But it is also possible to explain the demand for the delayed harmonic second by another reason: Maybe drawn-out consonance of the interval second, as of the basis of the melody, is the static image of the melody for the performers? Projection on the same plane?

And truly, we may think that in the melody the effect of "erasing" the antagonist sound preceding the sound following the second, which causes the feeling of movement and introducing something new, is associated with the undulatory distribution of the performer's or listener's attention on the two sounds of the harmonic second.

Therefore we may suggest that the second interval in harmony, as well as in the melody, aspires to moving, introducing novelty, and it is its prolongation and delay that corroborate it. The second is a melody in statics, a sort of simultaneous melody.

The delayed and harmonic seconds, in general, are very characteristic of the "ethnic sound ideal" (Zemtovsky, 1983: 20) – fourth-fifth chord, "trichord" (Araqishvili's term). As Masel writes, the fourth and the fifth based on the drone, create the qualitatively established interval major second ($3/2: 4/3 = 9/8$)... The unit, created by three sounds (A, D, E), where the lower sound lags behind the upper sounds by the fifth and the fourth, is already the evidence of the established, original element in the midst of the syncretistic unity" (Masel, 1991: 30-31).

Apart from that the fourth fifth chord is an interesting and lucky fusion “of the simplest method of holding the attention – the background” and “one of the basic principles” – “contrast” of the “organization of the sensuous matter” (Golitzin, 1980: 58, 56). The former is expressed in the phonic function of the bass part, the latter in the “fourth-fifth” second.

What is the difference and similarity between such drawn-out sounding of the second and unison in ethnic music? The latter also lasts for a long time. Maybe such a long continuation of unison is an attempt to overcome the subconscious dissonance?

Unfortunately, in this paper I do not deal with the topic as to what the delayed second means for folk performers. Even the identification of this second per se among ethnoplores presents certain difficulties. Besides, a performer’s answer to this question even a century ago may have been more adequate than at present. Though, it is evident that this question should not be removed from the agenda in order to discover definite semantic evaluation.

Delaying the Second – Stopping Time

In different cultures of the word there is a belief that “it is possible to step over the logically insurmountable border between the time of the universe and the transcendental timelessness, to introduce eternity and extreme reality into human experience” (Orlov, 1992: 66). In this case the so-called “perceptual time” becomes topical (Mostepanenko in Orlov’s, 1972: 367), the recipient’s subjective time. This relativity is directed towards the objective chronotope at different angles (Orlov, 1972: 474).

In general the sounding, without the pitch change, is the most prominent expression of the time waning within immobility. The second of the delayed sounding, if we really look at it as a static melody, offers its own time co-ordinate. In this case the static melody is “the stopped melody.”

And indeed, could the second delay be one of the aspects of escapism – fleeing from time? As Orlov notes when listening to such music we forget real time and perceive a kind of delayed configuration – a crystal and not flame (Orlov, 1992: 49).

In delayed second Mamardashvili’s *Punctum Cartesianum*, “permanent lightning,” the same as “the absolute time intensity” can be felt, also Bernstein’s “simultaneous aspect devoid of “time co-ordinate, “simultaneous melody” is another dialectical characteristic feature of the delayed second in the form of the time – timelessness.

Static Polyphony

In some cultures delayed second is such an important mechanism that, I think, the type of the drawn-out, delayed sounding – static polyphony should be studied separately, for in it, in contrast with the chord, a synchronous type, a melodic phrase is not put together. It would not be topical if it were drawn out only on the consonances (e.g. the Svan delayed triads in hymn songs alternate with the also delayed fourth fifth chords).

In the contrasting polyphonic texture, where the creative principles of melodic development are dominant, the functional initiative among the voices is distributed like waves, in the texture of static polyphony the functional initiative among the voices is distributed equally.

I think it is effective to adjust and compare such static polyphony with the modal system, where the emphasis is laid on musical tunes, also on the repercussion as the present and not the finale, as

the future. In static polyphony the horizontal links of the sounds, the attraction among them, is as much topical as the vibrant sounding becomes less urgent – when compared with the 1 of the received information.

In conclusion I should say that the second, its most prominent manifestation in particular, is the dialectical co-existence of two tones, two systems, two paradigms, two worlds. Herewith, it is an expression of the static melody, a sort of mobile immobility, by means of which it creates the image of transcendental time. Perhaps because of this (in order to communicate with the invisible) it is used by separate peoples, the Svans among them, in their hymn-type songs (in folk songs similar consonances are encountered in Vietnam, Taiwan, Tibet, Latvia, Lithuania, Melanesia, Bosnia-Herzegovina, Bulgaria, etc).

References

- Alekseev, Eduard. (1986). *Rannefol'klornoe intonirovanie (Early-folk Intoning)*. Moscow: Sovetski kompozitor. (in Russian)
- Brown, Stieven. (2003). "Contagious Heterophony: A New Theory About the Origins of Music". In: *The First International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. P. 66-78. Editors: Tsurtsunia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Golitzin, George. (1980). "Informatsia I zakoni esteticheskogo vospriatia" ("Information on the Laws of Aesthetic Perception). In: *Chislo i misl (Number and Thought)*. T.3. Moscow: Znanie. (in Russian)
- Jordania, Joseph. (2012). "Traditional Polyphony in Asia: Problems and Perspectives". In: *The Fifth International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. P. 24-31. Editors: Tsurtsunia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Mazel, Lev. (1991). *O prirode i sredstvakh muziki (On the Nature and Means of Music)*. Moscow: Muzika. (in Russian)
- Messner, Gerald Florian. (2008). "[Multipart Vocal Tradition in Eastern Flores \(Indonesia\), Bulgaria and Manus Province \(PNG\)](#)". In: *The Third International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. P. 322-333. Editors: Tsurtsunia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Messner, Gerald Florian. (2010). "They Howl Like Wolves..." ("Ululant ad modum luporum..."). A New Look at an Old Persistent Lombardian Polyphonic Oral Tradition Loathed by Medieval and Renaissance Music Scholars". In: *The Fourth International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. P. 165-174. Editors: Tsurtsunia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Medushevsky, Viatcheslav. (1976). *O zakonomernostjakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdejstvija muzyki*

(*On the Regularities and Means of the Artistic Influence of Music*). Moscow: Muzika. (in Russian)

Nazaikinsky, Yevgeny. (1972). *O psikhologii muzykal'nogo vosprijatija* (*On the Psychology of Musical Perception*). Moscow: Muzika. (in Russian)

Orlov, Genrikh. (1972). "Vremja i prostranstvo muzyki" ("Time and Spaces of Music"). In: *Problemy muzykal'noi nauki* (*Problems of the Musical Science*) Works, T. 1:395. Moscow: Sovetski kompozitor. (in Russian)

Orlov, Genrikh. (1992). *Drevo muzyki* (*The Tree of Music*). Sankt-Peterburg: Sovetski kompozitor. (In Russian)

Sokhor, Arnold. (1986). *Muzyka, kak vid iskusstva* ("Music as a Kind of Art") In: *Muzykal'noe vosprijatie, kak predmet komplekksnogo issledovanija* (*Musical Perception as a Object of Complex Research*). Compiler: Kostiuk, A. G. Kiev: Muzichna Ukraina. (in Russian)

Zemtsovsky, Izaly. (1983). "Pesnja, kak istoricheskij fenomen" ("Music as Historical Phenomenon"). In: *Narodnaja pesnja: problemy izuchenija* (*Folk Song: Problems of Studying*). LGITMIK. Leningrad. (in Russian)

Audio Examples

Voices of the World: An Anthology of Vocal Expression.

An Anthology of Vocal Expression.

Collection du Centre National de la Recherche Scientifique et du Musée de l'Homme. France. 1996.

CD I №34. Solomon Islands, Guadalcanal: Women's song, rope repertoire.

CD II №20. Papua New Guinea [Iatmul]: Voices of the mai spirits.

CD III №7. Indonesia, Sulawesi [Toraja]: Men's chorus, manimbon.

CD III №15. Macedonia: Rain-making song, dodole.

CD III №20. Georgia, Svaneti: Male funerary chorus, zar.

CD III №25. Albania [Lab]: Male chorus, himarioce.

Translated by *Lia Gabechava*

ტრადიციული პოლიფონიის
რეგიონული სტილები და მუსიკალური ენა

REGIONAL STYLES AND MUSICAL
LANGUAGE OF TRADITIONAL POLYPHONY

პოლიფონიური და მუსიკალური პრაქტიკის ავთენტურობის სტრუქტურა საქართველოში

ქართული მრავალხმიანი სიმღერა და მისი რეგიონული ვარიაციები დღეს მსოფლიოში კარგადაა ცნობილი. საკუთარ თავს მეც იმ უამრავ ადამიანს შორის მოვიანზრებ, რომლებიც მოხიბლულნი არიან ქართული მუსიკის უნიკალური ღირებულებით. ეს სიმღერა, რომელიც ბევრ უცხო დამყრობელს გადაურჩა, მათ შორის, არაბებს, მონღოლებს, თურქებს, სპარსელებსა და საბჭოთა რუსებს, საშუალებას გვაძლევს, ვიმსჯელოთ ქართული მუსიკის ისტორიულ უწყვეტობაზე. მე განსაკუთრებით მაინტერესებს ამ გზავნილის სიმყარე, რომელიც მიმზიდველია მუსიკის უცხოელი მოყვარულებისთვის. მეცხრამეტე და მეოცე საუკუნეების ცნობილ მუსიკოლოგიურ კვლევებზე დაყრდნობით, ნაშრომში წარმოდგენილია „ქართული ავთენტუკური მუსიკის სახე“.

მიუხედავად იმისა, რომ წარსული მუსიკოლოგიური კვლევის მიმოხილვა კომპეტენტური მკვლევრების, ნ. ციციშვილის (Tsitsishvili, 2010: 89-130), რ. წურწუმიას (Tsurtsumia, 2005) და ი. ჟორდანაიას (Jordania, 2010) მიერ არის ჩატარებული, მე მინდა, ქართული მუსიკოლოგიის წარსული ჩემი ხედვით განვიხილო.

ამასთანავე, თანამედროვე ქართველებზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ რუსეთის იმპერიის პერიოდში გამოვლენილი ისეთი ავთენტუკური მახასიათებლები, როგორიცაა მრავალხმიანობა, დიალექტურობა და უბედლესი წარმოშობა დღემდე შენარჩუნებულია.

მუსიკალური დიალექტებისა და მრავალხმიანობის აღმოჩენა რუსეთის იმპერიის პერიოდში

რუსეთის მმართველობის პერიოდში (მე-19 ს.) ინტელიგენციამ დაიწყო „ქართველობის“ ძიება. 1860–იანი წლების ქართველი პოეტები – ალექსანდრე ჯამბაკურ-ორბელიანი და დავით მაჩაბელი (Orbeliani, 1860: 141-160; Machabeli, 1864: 49-73) აკრიტიკებდნენ სპარსული მუსიკის ზეგავლენას, რომელმაც აღმოსავლეთ საქართველოში მეთექვსმეტე საუკუნიდან შემოაღწია. ისინი ერის ლეგიტიმურ კულტურულ მეშვიდრობად მიიჩნევდნენ სამი ხმის – *თქმის* (მთავარი ხმა), *მოდხილისა* (მეორე ხმა) და *ბანის* (დაბალი ხმის) სახით მოღწეულ სიმღერას (საერო სიმღერა), გალობას (სასულიერო სიმღერა) და *ლიდის* (დასავლურქართული საერო სიმღერის სახეობა). საინტერესოა, რომ საერო და სასულიერო სიმღერასთან დაკავშირებული ეს ქართული ტერმინები მათთვის არ გულისხმობდა „პოლიფონიის“ დასავლურ (დასავლეთევროპულ) გაგებას.

კომპოზიტორებმა და ეთნომუსიკოსებმა, მელიტონ ბალანჩივაძემ და დიმიტრი არაყიშვილმა, რომლებმაც სანკტ-პეტერბურგსა და მოსკოვში შეიწავლეს დასავლური მუსიკა, მხოლოდ ორბელიანისა და მაჩაბლის მიერ გამოთქმული თვალსაზრისიდან სამი ათეული წლის შემდეგ შეძლეს ამ ელემენტების თანამედროვე პოზიციებიდან განხილვა.

ქართველმა მუსიკოლოგებმა ხალხური სიმღერის კვლევა რუსული სამუსიკისმცოდნეო აზრისათვის წინააღმდეგობის გაწევის გზით დაიწყეს. კომპოზიტორი მიხეილ იპოლიტოვი-ივანოვი, რომელიც თბილისის მუსიკალურ სასწავლებელში მუშაობდა და ქართულ სიმღერებს

აგროვებდა, მიიჩნევდა, რომ მათი უმრავლესობა სპარსულ-არაბული მელოდიების ზეგავლენას განიცდიდა. ის აღნიშნავდა, რომ მე-19 საუკუნის აღმოსავლეთ საქართველოს ქალაქებში ორკესტრები, რომელთაც საზანდარი ეწოდებოდა, უკრავდნენ აღმოსავლურ ინსტრუმენტებზე, როგორიცაა თარი დადაბლებული მეორე საფეხურითა და მელიზმებით (Ippolitov-Ivanov, 1895: 137-38). იპოლიტოვ-ივანოვის *კავკასიური ესკიზები* (Ippolitov-Ivanov, 1894) მოწმობს, რომ ალექსანდრე პუშკინისა და მიხეილ ლერმონტოვის მსგავსად, იგი ქართულ კულტურას ეგზოტიკურად აღიქვამდა. რუსეთის იმპერიის პერიოდში ქართულ კულტურას ანალოგიურად აღიქვამდა პეტრე ჩაიკოვსკიც. მის ბალეტში *მაკნატუნა* ქართული ხალხური სიმღერა იაენანა არაბული ცეკვისათვის არის გამოყენებული.

შედარებისათვის, ქართველი კომპოზიტორი მელიტონ ბალანჩივაძე, რომელიც სანკტ-პეტერბურგის კონსერვატორიაში სწავლობდა, აპროტესტებდა რუს მუსიკოლოგთა მოსაზრებას ქართული მუსიკის სპარსულ-არაბული წარმომავლობის შესახებ. საგაზეთო სტატიაში მან დაასაბუთა ქართული მუსიკის ჭეშმარიტად საგუნდო ბუნება (Balanchivadze, 1899: 333-34). უფრო მეტიც, ამ სტატიაში მან თითოეული დიალექტის – გურიის, სამეგრელოს, ქართლ-კახეთის, სვანეთის, ფშავისა და ხევსურეთის თავისთავადობა მიუთითა და ქართული მუსიკალური კულტურის დიალექტური მრავალფეროვნებაც დაასაბუთა (Balanchivadze, 1899: 331). მიუხედავად იმისა, რომ იგი ინტენსიურად არ სწავლობდა ხალხურ მუსიკას, აღიარებდა პროფესიულ მუსიკალურ ხელოვნებაში ფოლკლორული მასალის მნიშვნელობას.

დიმიტრი არაყიშვილმა, რომელიც იყო მოსკოვის უნივერსიტეტის მუსიკალურ-ეთნოლოგიური კომიტეტის წევრი, ნოტებზე გადაიტანა აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერები და გამოიკვლია ისინი. ადრეულ ნაშრომში, რომელიც 1905 წ. გამოქვეყნდა, არაყიშვილი აკრიტიკებდა რუსების მიერ ქართული ხალხური მუსიკის მრავალფეროვნების იგნორირების ფაქტს. 1916 წლისთვის მან დაასრულა საველე-შემკვრელობითი სამუშაოები და გააანალიზა ქართლ-კახეთის, გურიის, სამეგრელოს, იმერეთის, რაჭის, ხევსურეთის, ფშავის, თუშეთის, ხევისა და მთიულეთის ხალხური სასიმღერო შემოქმედება. მისმა მეცნიერულმა ძალისხმევამ ნათელი მოჰფინა ქართული მუსიკის მრავალფეროვნებას და მოახდინა აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს „გლეხური“ მრავალხმიანი სიმღერის სტრუქტურული განსხვავებების კლასიფიკაცია.

მრავალხმიანობის გენეზისის ძიება საბჭოურ პერიოდში

თბილისის კონსერვატორიის საექსპედიციო მასალებით სისტემატიზებული „ქართული მუსიკალური სახე“ (პოლიფონია და რეგიონალობა) წარმოდგენილია გრიგოლ ჩხიკვაძის, შალვა ასლანიშვილისა და სხვათა ნაშრომებში. 1930-იან წლებში ნაციზმის ექსპანსიის საპასუხოდ, საბჭოთა მეცნიერების ისტორიულ-კულტურული კვლევები წარმოაჩენს ყოველი საბჭოთა რესპუბლიკის ისტორიულ მემკვიდრეობითობას.

1930-1940-იან წლებში არქეოლოგიური აღმოჩენების დროს ნაპოვნი მწვემის საღამური მცხეთიდან და თრიალეთის ვერცხლის თასი, მატერიალურად ადასტურებს უძველესი დროიდან ავტოქტონური ქართული მუსიკის არსებობას. მუსიკოლოგი ჩხიკვაძე აღწერს ქართული მუსიკის ისტორიას უძველესი დროიდან, მათ შორის იმასაც, თუ როგორ ჩაიწერა ნოტებზე უცხო დამპყრობლებს გადარჩენილი მრავალხმიანობა. ისტორიული, ფოლკლორისტიკული და ლინგვისტური მასალის გამოყენებით, ჩხიკვაძემ და ასლანიშვილმა ისეთ სარიტუალო სიმ-

დერებში, როგორცაა სამკურნალო სიმღერები, ტირილები და სხვ., აღმოაჩინეს ქართული კულტურის არქაული ფორმა (Chkhikvadze, 1948, 1957: 7-200). ასლანიშვილი ხაზს უსვამდა ხალხურ სიმღერებში „ინვარიანტული თვისებების“ მნიშვნელობას (Chkhikvadze, 1957: 90-163), მისმა თვალსაზრისმა დიდი გავლენა მოახდინა საქართველოში ჩატარებულ მომდევნო მუსიკოლოგიურ კვლევებზე. საბჭოთა პერიოდის მუსიკოლოგები, მაგალითად, ჩხიკვაძე (Chkhikvadze, 1957: 28-30, Chkhikvadze, 1964: 4), ასლანიშვილი (Aslanisvili, 1954: 32-33) და ივანე ჯავახიშვილი (Javakhishvili, 1938: 340-341), ემხრობოდნენ პოლიფონიის არქაული წარმოშობის თეორიებს და განვითარებას მონოფონიიდან პოლიფონიისკენ, რამაც დაამკვიდრა სამხმიანი პოლიფონიური სიმღერის ევოლუციური განვითარების თვალსაზრისი.

გარდა ამისა, საბჭოურ პერიოდში საინტერესო შედეგებით მუსიკოლოგიური კვლევა ჩაატარეს ვაჟა გვახარიამ (Gvakharia, 1963: 281-290), მანანა შილაკაძემ (Shilakadze, 1981: 174-181) და ნინო მაისურაძემ (Maisuradze, 1983). მათი კვლევები ეხებოდა საქართველოსა და ჩრდილოკავკასიის (აფხაზეთი, ოსეთი, ადიღე, ყარაჩაი-ჩერქეზეთი, ყაბარდო-ბალყარეთი, ჩეჩნეთი, ინგუშეთი და დაღესტანი) ხალხების ურთიერთკავშირის საკითხებს. დღეს ასეთი კვლევების ჩატარება შეუძლებელია გართულებული პოლიტიკური ვითარების გამო. მათ აღმოაჩინეს საერთო არქაული ელემენტები ქართულ და ჩრდილო-კავკასიელი ხალხების დიალექტებს შორის, მაგალითად მათი ჰარმონიული პროგრესია, პოლიფონიური სტრუქტურები და მუსიკალური ინსტრუმენტები. მე-19 საუკუნეში დაწყებული „პოლიფონიის ეროვნული ნარატივი“, რომელიც ქართველთა ავთენტურ მუსიკალურ კულტურას წარმოგვიდგენს, ზემოხსენებული კვლევების საფუძველზე დღესაც გრძელდება.

მუსიკალური პრაქტიკა პოსტ-საბჭოურ პერიოდში

„ავთენტუკური პოლიფონიის“ სახე ახალგაზრდა, დამოუკიდებელი საქართველოს კულტურულ პოლიტიკაში ეროვნული კულტურული იდენტობის ხაზგასასმელად გამოიყენება. პოსტ-საბჭოთა პერიოდში, მართლმადიდებლური რელიგიისა და საეკლესიო გალობის აღდგენამ ქართველ ხალხში ასევე გააძლიერა ეროვნული პოლიფონიური იდენტობის შეგრძნება.

საბჭოთა პერიოდიდან დღემდე თითოეულ დიალექტში პოლიფონიური მუსიკის კულტურულ მოდელს იყენებს სახელმწიფო ფოლკლორის ცენტრი, კულტურის სამინისტროს ორგანიზაციები, რომელთა დირექტივებით წარმართება ფოლკლორული პრაქტიკა კულტურის ზოგიერთ ადგილობრივ ცენტრში. ჩემ მიერ მონახულებულ კახეთის, სამეგრელოს, სვანეთისა და აჭარის რეგიონურ კულტურულ ცენტრებში რიტუალური საფერხულო სიმღერები და კოლექტიური ანტიფონური შრომის სიმღერები ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის ინსტრუქციებით სრულდებოდა. ძველი მონაცემებისა და ჩანაწერების გამოყენებით, ეს ცენტრი ცდილობს ავთენტუკური შემსრულებლობის შენარჩუნებას. ადგილობრივი მომღერლები მონაწილეობენ ფოლკლორის ცენტრის მიერ ორგანიზებულ ეროვნულ კონკურსებში, რომლებშიც უპირატესობა ავთენტუკურ შესრულებას ენიჭება. გლობალიზაციის პროცესის წინხის პირობებში, საქართველოს კულტურული პოლიტიკა მიმართულია ავთენტუკური ხალხური მრავალხმიანობისა და თვითმყოფადობის შენარჩუნებისკენ. ამიტომ ადგილობრივი ანსამბლები დღეს მიმართავენ ხალხური სიმღერების პროფესიონალი მომღერლების მიერ ძველი ჩანაწერებიდან ნასწავლ მრავალხმიანობის ნიმუშებს, რომლებიც მათი კუთხის დიალექტური დამახა-

სიათებლობის ნიშნებს ატარებს.

თუმცა, რეგიონებისა და სუბ-ეთნიკური ჯგუფისაგან მუსიკალური ავთენტურობის მოთხოვნა არ გულისხმობს მხოლოდ ძველი „ავთენტუკური“ მრავალხმიანი სიმღერების შესრულებას. აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში თუში და ქისტი ქალები, *გარძონს* – პატარა რუსულ აკორდეონს, რომელიც XIX საუკუნეში ჩრდილოეთიდან შემოვიდა, იყენებენ, როგორც „ეროვნულ ინსტრუმენტს“, რომლის თანხლებით ასრულებენ ცალფა სიმღერებს.

როგორც ჩანს, ახალი ინსტრუმენტული ჟანრი გამოხატავს რეგიონულ ან „პან-კავკასიურ“ კულტურას, რომლის ნიმუშებს აღმოსავლეთ საქართველოს მთის რეგიონის ქალები ასრულებენ და რომელიც წარმოადგენს ბარის რეგიონების მამაკაცთა ავთენტუკური მრავალხმიანი სიმღერის „ალტერნატივას“.

მე არ ვიზიარებ იმ იდეას, რომ მრავალხმიანობა დაკავშირებულია მთელი ქართველი ერის ეროვნულ იდენტობასთან, ის რეგიონები, სადაც მრავალხმიანი სიმღერა ტრადიციულად წარმატებულია, ძირითადად, მდებარეობს ქვეყნის დასავლეთ ნაწილში და აღმოსავლეთ საქართველოს დაბლობზე.

როგორც ნ. ციციშვილი აღნიშნავს, მე-19 საუკუნიდან ქართველები მათ ეროვნულ თვითმყოფადობას მრავალხმიანობას უკავშირებდნენ, ხოლო ჰიბრიდული აღმოსავლური ელემენტები, როგორიცაა აღმოსავლეთ საქართველოს ქალაქური მუსიკა, „არ იყო ჩართული ქართულ საბჭოურ ფოლკლორულ ფესტივალებში, ოლიმპიადებში, სატელევიზიო პროგრამებსა და სხვა მედიაში, რაც ხელს უწყობდა ქართული პოლიფონიური საგუნდო მუსიკის განვითარებას“ (Tsitsishvili, 2010: 286).

დღეს, საქართველოში, ფოლკლორული პროცესი გრძელდება, მაგრამ, ჩემი აზრით, ის უფრო ბუნებრივად მიმდინარეობს აღმოსავლეთის მთაში, სადაც კვლავ იქმნება თანამედროვე ფოლკლორული სიმღერები ადგილობრივი პოეტებისა და მუსიკის მოყვარულების მიერ. რადგან ოფიციალური კულტურული პოლიტიკა მხარს უჭერს ხალხური ტრადიციული მრავალხმიანობის დაცვას, ბარის ადგილობრივ მოსახლეობას პროფესიონალები ქალაქიდან უკან უბრუნებენ წინაპრების მიერ შექმნილი მრავალხმიანობის უძველეს ნიმუშებს.

საქართველოში, რომელიც მე-19 საუკუნიდან დღემდე რუსეთის მუქარის ობიექტია, სახელმწიფოს კულტურული პოლიტიკა ეროვნული ერთიანობის დასამტკიცებლად მონოკულტურალიზმისკენ იხრება; სხვა არჩევანი არ არსებობს.

იმპერიული პერიოდიდან დაწყებული, ბევრმა მუსიკოლოგმა დიდი ძალისხმევით შეისწავლა მრავალხმიანობის წარმოშობა და განვითარება. ქართული მრავალხმიანობა მთელმა მსოფლიომ გაიცნო და UNESCO-მ (2001) მას „კაცობრიობის ზეპირი და არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის შედგენის“ სტატუსი მიანიჭა; ეს აღიარება უდიდესი მიღწევაა.

მაგრამ ქართველ მეცნიერთა უმრავლესობა რადიკალურია: ისინი ახდენენ ქართული მუსიკალური კულტურის „წმინდა გლეხური წარმოშობის“ იდეალიზაციას და ამტკიცებენ, რომ ის „უძველესი დროიდან მომდინარეობს“ და ეროვნული იდენტობის გამომხატველია. შესაბამისად, ისინი მეტ ყურადღებას უთმობდნენ მამაკაცების მრავალხმიანობას, ნაკლებად შეისწავლიდნენ ქალთა ფოლკლორს და სართოდ არ იკვლევდნენ ხალხური მუსიკის ცვალებადობის დინამიკასა და თანამედროვე ფოლკლორულ მოვლენებს.

საფიქრებელია, რომ მომავალში ისინი თავიანთ კვლევებს მეტად დაუკავშირებენ ფოლკ-

ლორული მუსიკის სოცო-კულტურულ კონტექსტს, რაც კიდევ უფრო გააძლერებს ინტერ-
ესს ქართული მუსიკის მიმართ.

მადლიერება

დანმარებისთვის დიდ მადლობას ეუხდი ქართველ პედაგოგებსა და მეგობრებს.

თარგმნა ია მაზარაძე

KAE HISAOKA
(JAPAN)

STRUCTURE OF AUTHENTICITY OF POLYPHONY AND MUSICAL PRACTICES IN GEORGIA

Today, Georgian polyphonic singing with its regional variations is globally known, and I include myself among the many persons who are fascinated with its unique musical qualities. Such singing, which has survived many foreign invasions, including those of the Arabs, Mongolians, Turks, Persians, and Russian-Soviets, has been employed to ensure the historical continuity of Georgian music. I am particularly interested in the fixity of this message, which is attractive to international music fans. In this paper, I consider the creation of an “authentic Georgian musical image” based on well-known musicological research of the latter nineteenth and twentieth centuries.

Although, the review of past musicological research is carried out by competent scholars - N. Tsitsishvili (Tsitsishvili, 2010: 89-130), R. Tsurtsumia (Tsurtsumia, 2005) and J. Jordania (Jordania, 2010), I'd like to consider the past of Georgian musicology from my perspective. Furthermore, by focusing on the musical practices of the Georgian people today, I show that the authentic features of Georgian music, such as “polyphony”, “regionality”, and “ancient origin”, which emerged in the imperial and Soviet period, are still operative.

Discovery of Polyphony and Musical Dialects in the Imperial Period

While under Russian rule in the nineteenth century, Georgian intellectuals started to seek “Georgianness”. Local poets of the 1860s, such as A. Orbeliani and D. Machabeli, criticized Persian musical influence, which entered eastern Georgia in the sixteenth century, and claimed that the *Simghera* (secular song), *Galoba* (sacred song), and *Ghighini* (a kind of secular song) of western Georgia, passed down by the three voices of *Tkma* (main part), *Modzakhili* (second part), and *Bani* (bass), were the nation's legitimate cultural heritage (Orbeliani, 1860: 141-160; Machabeli, 1864: 49-73). It is interesting to note that these Georgian terms, which refer to secular and sacred songs, suggest that the intellectuals of this time did not observe these elements from a Western musical viewpoint, such as “polyphony”.

Three decades later, when composer-musicologists such as M. Balanchivadze and D. Araqishvili - who studied Western music in St. Petersburg and Moscow, appeared, these elements were regarded from a contemporary musical viewpoint.

Research on folk songs by Georgian musicologists began as a form of resistance to the framework of Russian musical knowledge. The composer M. Ippolitov-Ivanov, who worked at the Music College of Tiflis and who collected several Georgian folk songs, considered that most Georgian songs were influenced by Persian-Arabian melodies. As he pointed out, in the cities of Eastern Georgia in the nineteenth century, the orchestras called *Sazandari* played “oriental” instruments, such as the *Tar*, with augmented second and melisma (Ippolitov-Ivanov, 1895: 137-38). His orchestral suite *Caucasian Sketches* (1894) suggests that he had an exotic image of Georgian culture, as did A. Pushkin and M. Lermontov. We can also see an exotic Georgian image during the imperial period in the ballet

music of Tchaikovsky's *Nutcracker*, in which the melody of the Georgian folk song *Javnana* is used for the "Arabian dance".

In comparison, Georgian composer M. Balanchivadze, who studied at the St. Petersburg Conservatoire, opposed the Russian musicological notion that "Georgian music is Persian-Arabian music", which appeared in the musicological research and musical compositions of Russians, and asserted in a newspaper article that true Georgian music has a chorus form (Balanchivadze, 1899: 333-34). Moreover, in this article, he referenced the musical character of each dialect - such as Guria, Samegrelo, Kartli-Kakheti, Svaneti, Pshavi, and Khevsureti - and argued that Georgian musical culture is marked by regionality (Balanchivadze, 1899: 331). Balanchivadze also proclaimed the value of folk material in the composition of art music; nevertheless, he did not extensively study folk music.

However, his contemporary D. Araqishvili, who was a member of the Music-Ethnographic Committee of Moscow University, took up the folk songs of Eastern and Western Georgia in musical notation and analyzed them. In his early research, published in 1905, Araqishvili criticized the general Russian disregard for Georgian local diversity. By 1916, he had completed fieldwork on and analyzed the folk songs of the Kartli-Kakheti, Guria, Samegrelo, Imereti, Rach'a, Khevsureti, Pshavi, Tusheti, Khevi, and Mtiuleti dialect; his scholarly efforts clarified the diversity of Georgian music and classified the structural differences of the "peasant" polyphonic singing of Eastern and Western Georgia.

Seeking the Origin of Polyphony in the Soviet Period

The Georgian musical image of "polyphony with regionality" of the imperial period was taken over by the Soviet musicologists Grigol Chkhikvadze, Shalva Aslanishvili, and others, and further classified by expeditions of the Tbilisi State Conservatoire. Soviet researchers established the authentic historical role of polyphony in Georgian national culture. As a response to the expansion of Nazism in the 1930s, historical and cultural research sought to demonstrate the historical continuity of each Soviet republic from ancient times.

The shepherd's flute *Salamuri* of the Mtskheta and the silver cup of the Trialeti, discovered in archaeological excavations in Georgia in the 1930s and 1940s, became the material evidence for the autochthonous existence of Georgian music from ancient times. Georgian musical history from the ancient times is described by the musicologist Chkhikvadze (Chkhikvadze, 1948, 1957: 7-20), including how the narrative of polyphony, which has been survived foreign aggression, was fixed. By using the historical, folkloristic and linguistic materials, Chkhikvadze and Aslanishvili founded the archaic form of Georgian culture in the ritual songs, such as healing songs, laments and others. Aslanishvili insisted on the importance of "invariant features" in folk songs (Chkhikvadze, 1957: 90-163), and his opinion had a significant impact on later musicological research of Georgia. Although Georgian scholars of Soviet time insisted on the archaic origin of polyphony, such as Chkhikvadze (Chkhikvadze, 1957: 28-30, 1964: 4), Aslanishvili (Aslanishvili, 1954: 32-33), and Ivane Javakhishvili (1938: 340-41), advocated theories of polyphonic development, such as monophony to polyphony, and their viewpoints established the highly developmental character of three-part polyphonic singing.

Furthermore, in the Soviet period, interesting comparative musicological research was conducted by Vazha Gvakharia (Gvakharia, 1963: 281-290), Manana Shilakadze (Shilakadze, 1981: 174-181) and Nino Maisuradze (Maisuradze, 1983) on the Georgian and North Caucasian people, such as the Abkhazia, Ocetia, Adygea, Karachaevo-Cherkessia, Kabardino-Balkaria, Chechen, Ingushetia, and

Dagestan. Such research is difficult to conduct today because of political problems. Under the influence of A. Chikobava's theory of an "Iberian-Caucasian languages", the Soviet musicologists discovered similarities between the Georgian and North Caucasian peoples, such as their patterns such as their harmonic progressions, polyphonic structures, and musical instruments. Starting from the nineteenth century and continuing to the present time, the "national narrative of polyphony", which demonstrates the authentic musical culture of Georgians, has been constructed through the aforementioned studies.

Musical practices in the Post-Soviet period

The image of the "authentic polyphony" is used in the cultural policy of the country of the recently independent Georgia to emphasize national cultural identity. In post-Soviet period, the revivals of the Orthodox Religion and the sacred polyphonic singing of *galoba* also intensified the national identity of polyphony among the Georgian people.

From the Soviet period until today, the cultural model of "polyphonic music in each dialect" is employed by the State Folklore Center of Georgia, an organization of the state's Ministry of Culture. In some local cultural centers, folk music is practiced on the basis of the directions of the central Folklore Center.

In the regional cultural centers of Kakheti, Samegrelo, Svaneti, and Achara, which I visited, ritual songs with *perkhuli* round dances and collective labor songs with antiphon were performed based on the instructions of the State Folklore Center. Using past musicological data and recordings, the center seeks to preserve authentic performances.

Local examples are performed at national contests, organized by the State Folklore Center when regional performers present authentic performance style. Under the pressure of cultural globalization, the cultural policy of Georgia seeks to conserve authentic folk polyphony. This is why local ensembles perform the polyphonic examples with dialectal peculiarities of their regions studied by professional singers from old recordings.

However, the appeal of the musical originality of the regions and the sub-ethnic groups does not rest only on polyphonic singing and old "authentic" songs. *Garmoni* - a small Russian-type accordion, has been used by the Tushetian and Kist women of the East Georgian Mountains as an accompaniment of single-part songs since its introduction from the North in the 19th century. It seems that the newly instrumental genre expresses the regional or "Pan-Caucasian" culture which is mainly performed by women from East Georgian Mountain regions, also means a "counter" or "alternative" culture opposed to authentic male polyphonic singing of lowland regions.

I do not support the idea that the polyphony is linked to the national identity of the whole Georgian nation. Actually, the regions where polyphonic singing has traditionally prospered are basically in the western part and the eastern lowland regions of the country.

As N. Tsitsishvili points out, from the 19th century, the Georgians related their national identity to polyphony but hybrid Middle Eastern elements, like East Georgian town songs, were not included into the folk festivals, Olympiads, television programs and other media of Soviet Georgia, which contributed to the development of Georgian polyphonic choral music (Tsitsishvili, 2010: 286).

The Folk process still continues in Georgia, in my opinion, it develops more naturally in East Georgian mountains, where contemporary folk songs are being composed by local poets and music lovers. But as the official cultural policy supports safeguarding of traditional polyphony the examples

created by the ancestors are returned to lowland regions by the professionals from the cities.

In Georgia, which has faced threats from Russia since the 19th century until today, the state cultural policy leans toward monoculturalism in order to confirm national unity; there is no other choice.

Through the efforts of the many musicologists devoted to investigating the origin of polyphony and its development from the imperial period, Georgian polyphony acquired global fame and was acknowledged as “a Masterpiece and Intangible Cultural Heritage of the Humanity” by UNESCO (2001); this recognition is a great achievement.

However, most Georgian scientists tend to be extreme: they idealize “pure peasant origin” of Georgian musical culture and claim that it has survived from the ancient times and consider it as an expression of national identity. Correspondingly, they paid more attention to male polyphony, did not research the lesser studied female folklore and the dynamics of changeability of folk music and contemporary folk processes were not at all studied either.

Hopefully, they will link their further research with socio-cultural context of folk music, which will provoke more interest to Georgian music.

Acknowledgments

I am deeply indebted to my Georgian teachers and friends for all their help.

References

Arakchiev (Araqishvili), Dimitri. (1905). *Kratkij ocherk razvitija gruzinskoj Kartalino-Kakhetinskoj narodnoj pesni* (Short Essays on Development of Kartli-kakhetian Folk Songs). Moscow: Muzykal’no- Etonograficheskoi Komissii. (in Russian)

Arakchiev (Araqishvili), Dimitri. (1908). *Narodnaja pesnja zapadnoj gruzii* (Folk Songs of West Georgia). Moscow: Muzykal’no-Etonograficheskoi Komissii. (in Russian)

Arakchiev (Araqishvili), Dimitri. (1916). *Gruzinskoe natornoe muzykalnoe tvorcestvo – narodnaja pesnja vostochnoj Gruzii* (Georgian Folk Music – Folk Songs of East Georgia). Moscow: Muzykal’no-Etonograficheskoi Komissii. (in Russian)

Aslanisvili, Shalva. (1954). *Narkveebi Kartuli khalkhuri simgherebis shesakheb* (Essays on Georgian Folk Songs). Tbilisi: Khelovneba. (in Georgian)

Balanchivadze, Meliton. (1899). “O Gruzinskom narodnom svetskom penii” (“On Georgian Secular Folk Singing”). In: *Russkaja muzykalnaja gazeta*, 11:329-337. (in Russian)

Chkhikvadze, Grigol. (1948). *Kartveli khalkhis udzvelesi samusiko kultura* (Ancient Musical Culture of Georgian People). Tbilisi: Sakartvelos SSR Musikaluri Fondi. (in Georgian)

Chkhikvadze, Grigol. (1957). “Drevnegruzinskaja muzykalnaja kultura” (“Old Georgian Musical Culture”). In:

- Gruzinskaja muzykal'naja kul'tura (Georgian Musical Culture)*. P. 7-20. Moscow: Muzgiz. (in Russian)
- Chkhikvadze, Grigol. (1964). *Osnovnye tipy Gruzinskogo narodnogo mnogogolosija (Basic Types of Georgian Multipart Singing)*. Moscow: Nauka. (in Russian)
- Gvakharia, Vaja. (1963). "O drevnikh vzaimosvjazjakh Gruzinskoj i Severo-Kavkazskoj narodnoj muzyki" ("On Old Relationship between Georgian and North Caucasian Folk Music"). In: *Masalebi Sakartvelos etnografiistvis*, 12-13: 281-290 (in Russian)
- Ippolitov-Ivanov, Mikhail. (1895). "Gruzinskaja narodnaja pesnja i ejo sovremennoe sostojanie" ("Georgian Folk Song and Its Contemporary State"). In: *Artist*, 45: 134-146. (in Russian)
- Javakhishvili, Ivane. (1938). *Kartuli musikis Istoriis Dziritali Sakitkhebi (The Basic Issues of Georgian Music History)*. Tbilisi: Federacia. (in Georgian)
- Machabeli, Davit. (1864). "Kartvelta zneoba" ("Mode of Georgians"). In: *Tiskari*, 5: 49-73. (in Georgian)
- Maisuradze, Nanuli. (1983). *Problemy genezisa stanovlenija i razvitija Gruzinskoj narodnoj muzyki (Problems of the Genesis of the Formation and Development of Georgian Folk Music)*. Tbilisi: Akademija Nauk GSSR. (in Russian)
- Maisuradze, Nanuli. (1990). *Drevnejšie etapy razvitija Gruzinskoj narodnoj muzyki (The Ancient Stages of the Development of Georgian Folk Music)*. Tbilisi: Metsniereba. (in Russian)
- Orbeliani, Aleksandre. (1860). "Iverianelebis galoba, simghera da ghighini" ("Iverian's Chanting, Singing and Humming"). In: *Ciskari*, 1: 141-169. (in Georgian)
- Shilakadze, Manana. (1981). "Kartuli khalkhuri simebiani sakravebi da mati chrdilo-Kavkasiuri paralebi" ("Georgian Folk String Instruments and Their North Caucasian Parallels"). In: *Masalebi Sakartvelos etnografiistvis*, 21: 174-181. (in Georgian)
- Slobin, Mark. (1996). "Introduction". In: *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe*. P. 1-13. Duke University Press Durham and London.
- Tsitsishvili, Nino. (2010). *National Unity and Gender Difference: Ideologies and Practices in Georgian Traditional Music*. Saarbrücken: Lambert; Academic Publishing.
- Tsurtsumia, Rusudan. (2005). *Meotse saukunis Kartuli musika (Georgian Music of XX Century)*. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire. (in Georgian with English summary)
- Tsurtsumia, Rusudan, Jordania, Joseph. (editors). (2010). *Echoes from Georgia: Seventeen Arguments on Georgian Polyphony*. Series: *Focus on Civilizations and Cultures – Music*. New York: Nova Science Publishers, Inc.

ქიანგის პოლიფონიური ტრადიცია ჩინეთიდან

სტატიაში გვინდა მკითხველს გავაცნოთ ქიანგის ტრადიციული პოლიფონიური მუსიკა ჩინეთიდან. ასევე, შევეხებით ტიბეტურ აბა და ალმაის (ან არემაის) ეთნიკურ ჯგუფებს, რომლებიც ქიანგის ხალხის მეზობლად ცხოვრობენ. განხილული იქნება შემდეგი საკითხები:

I. ქიანგის ხალხის აღწერა

მიგრაციის ისტორია, ქიანგის თანამედროვე კულტურა, ქიანგის მუსიკა;

II. ქიანგის ტრადიციული პოლიფონიური მუსიკა

ძირითადი ინფორმაცია, სიმღერის ტიპები; მომღერლები და სიმღერის გადაცემა თაობიდან თაობაზე; სიმღერების გავრცელების თავისებურება; წარმოშობის ჰიპოთეზები.

III. ქიანგის ტრადიციული პოლიფონიური მუსიკის დაცვა

თანამედროვე სიტუაცია, დაცვა-შენახვის ბუნებრივი გარემო, დამცავი ღონისძიებები, პოლიფონიური ტრადიციის აღორძინების სხვადასხვა სტრატეგია და ა.შ.

I. ქიანგის მოკლე დახასიათება

ქიანგის ხალხი, ჩინეთის 55 ეთნიკური უმცირესობიდან ერთ-ერთი, ძირითადად, ჩინეთის სამხრეთ დასავლეთში, სიჩუანის მთებსა და პლატოებზე ცხოვრობს. მათი რიცხვი დაახლოებით 200 000 უახლოვდება. ამ ეთნიკურ ჯგუფს მიგრაციის გრძელი ისტორია აქვს, დღემდე უძველესი, მსოფლიოს ძირითადი რელიგიებისაგან რულიად განსხვავებული რელიგიური წარმოდგენებით ცხოვრობს და თავის კულტურას თაობიდან თაობას ზეპირად, წერილობითი ტრადიციის გარეშე გადასცემს.

1. მიგრაციის ისტორია

ცნობები ქიანგის ისტორიის შესახებ ჩინეთის ადრეული ცივილიზაციის ამსახველ დოკუმენტებში გვხვდება, რომლებიც, დაახლოებით, 3000 წლის წინანდელი პერიოდით თარიღდება. სიტყვა *ქიანგ* პირველად დამწერლობის უძველეს წყაროებში, ე. წ. „სამკითხაო ქვების“ წარწერებში ჩნდება. ჩინეთის ეროვნული კონსოლიდაციის ხანგრძლივ პროცესში ქიანგის ხალხმა მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ქვეყნის განვითარებაში. ამ თვალსაზრისს მრავალი ჩინელი ისტორიკოსი იზიარებს.

ჩინეთის დასავლეთ ნაწილში მდებარეობს უზარმაზარი მთაგრებილი, რომელიც კუნლუნის მთების სახელითაა ცნობილი. ეს მთაგრებილი წარმოადგენს ტიბეტის პლატოს ჩრდილოეთ საზღვარს, რომელსაც მსოფლიოს სახურავს უწოდებენ. იგი ასევე ცნობილია, როგორც ყვითელი მდინარე, რომლის მსგავსად, გადაჭიმულია ჩინეთის დასავლეთიდან აღმოსავლეთით.

ამრიგად, კუნლუნის მთაგრებილი ერთგვარი ხიდის როლს ასრულებდა, რომლის მეშვეობითაც მრავალი ათასწლეულის მანძილზე ხდებოდა კულტურის გაცვლა დასავლეთსა და აღმოსავლეთს შორის. სწორედ ამის გამო, ჩინელი ხალხი კუნლუნის მთაგრებილს ჩინური კულტურის აკვნად აღიარებს.

ძვ.წ. დაახლოებით 3000 წლებში კუნლუნის მთაგრებილისა და ყვითელი მდინარის

ტერიტორიაზე ტომები იან და ჰუანგ გამოჩნდნენ. ამ ორი ტომის გამო ჩინელებს იან-ჰუანგის შთამომავლებს უწოდებენ. იანის ტომის ხალხის გვარია იანგ (姜). ვინაიდან ჩინური იერო-გლიფური ენაა, სიტყვა იანგ (姜) გამოითქმება მსგავსად სიტყვისა ქიანგ (羌).

ქიანგს ხშირად განიხლავენ ცენტრალური დაბლობის მომთაბარე ტომად, რომელსაც 100-ზე მეტი შტო ჰქონდა. ეს არქაული ტომი ჩინეთის მრავალფეროვან ერთა წინაპრად ითვლება, მაგალითად ისეთის, როგორიცაა ჰანის, ტიბეტის, ნაქსისა და კიდევ სხვა 20 ერი. ამრიგად, ჩინეთის აკადემიურ წრეებში სამართლიანად მიიჩნევენ ქიანგის ხალხს ჩინეთის დედა-ერად.

სტატისტიკის თანახმად, 2005 წელს ქიანგის მოსახლეობა შეადგენდა 326500 სულს, მაგრამ მოსახლეობის თითქმის 10% 2008 წლის 12 მაისის კატასტროფულ მიწისძვრას შეეწირა.

ქიანგის ხალხის ისტორია რამდენიმე მიგრაციას მოიცავს, რომელიც ქიანგის დასავლეთიდან აღმოსავლეთით გადაადგილების სახელითაა ცნობილი. მიგრაცია სხვა მიმართულებებითაც ხდებოდა. მაგალითად, არსებობდა ტომი სახელად ტუიუე (თურქ. *Tujue*), რომელიც ქიანგის (ან ქიანგის ერთ-ერთი შტოს) ტერიტორიაზე ცხოვრობდა. ზოგიერთი ისტორიკოსი ფიქრობს, რომ ტუიუე დასავლეთის მიმართულებით გადაადგილდა და კავკასიის მთების გადაღმა, შავ ზღვას, დღევანდელ თურქეთს მიაღწია. ისტორიკოსები ასევე თვლიან, რომ ტუიუე, თურქი და თურქეთი ლინგვისტურად ახლოსაა ერთმანეთთან. დღესდღეობით, ქიანგის ხალხი ძირითადად აბა-ტიბეტსა და ქიანგის ავტონომიური პრეფექტურის ტერიტორიაზე, სიჩუანის პროვინციასა და მიან იანგ ქიანგის სხვა ავტონომიებში ცხოვრობს. გეოგრაფიულად ეს რეგიონი წარმოადგენს კუნძულის მთაგრებილის დასაწყისს და ბაიან ჰარის მთაგრებილის ბოლო ნაწილს.

2. ქიანგის თანამედროვე კულტურა

ქიანგის ხანგრძლივი არსებობის მანძილზე დამწერლობის სისტემის შექმნა ვერ მოხერხდა. ამდენად, მისი ისტორიის შესწავლა მეცნიერთათვის ერთგვარ გამოწვევას წარმოადგენს.

ქიანგის ხალხი ცხოვრობს მთებში, ზღვის დონიდან დაახლოებით 2000 მეტრის სიმაღლეზე. ნაგებობათა ჯგუფი, სახლები, ე.წ. ბლოკჰაუზები არაორგანიზებულადაა აშენებული და მთის ფერდობის უმაღლეს წერტილთან მდებარეობს. მათ კონუსური ფორმა აქვთ და კლდის მასალითაა ნაშენები. შიგნით ეს სახლები ბნელია და პატარა ფანჯრები აქვთ. პირველი სართული წარმოადგენს მუშა ცხოველების სადგომს. ადამიანები მეორე სართულზე ცხოვრობენ, სადაც ცეცხლის კერაა გაკეთებული. მის ქვეშ პირველ სართულზე დუმელია განთავსებული, ხოლო ბოლო სართული საკუჭნაოდაა მოწყობილი. სახლების ციცაბო კლდეებზე აშენება თავდაცვითი სტრატეგიის ნაწილი იყო.

ქიანგის ზეპირსიტყვიერება, ისევე, როგორც მისი წარმოდგენები მორალურ სტანდარტებზე და მთელი კულტურული მეგვიდრობა, სიმღერებშია შემონახული. ამგვარად, ქიანგის სიმღერები არა მხოლოდ გართობის, არამედ ტრადიციების გავრცელების საშუალებაა. სასიმღერო სუტრები (ლიტერატურული კომპოზიციები) ძალიან მდიდარ მასალას იძლევა კულტურის შესწავლისათვის. ქიანგის რელიგიური წარმოდგენები ბუნების თაყვანისცემას უკავშირდება. ისინი რელიგიურ რიტუალებს სიმღერის თანხლებით ასრულებენ.

3. ქიანგის მუსიკა

ა) მუსიკალური ინსტრუმენტები

ქიანგის ინსტრუმენტული მუსიკა ძალიან მარტივია. მათ მხოლოდ რამდენიმე ინსტრუ-

მენტი აქვთ: ქიანგის ფლეიტა, ტუჩის ჰარმონიკები და სუონას საყვირი. ზოგადად, ინსტრუმენტებს საკმაოდ იშვიათად მიმართავენ. ქიანგის ფლეიტა მზადდებოდა ცხოველის მხრის ძვლისაგან, თუმცა, მოგვიანებით, ეს მასალა ბამბუკმა შეცვალა. ფლეიტას აქვს 5 ერთმანეთთან მჭიდროდ განლაგებული ნახვრეტი. ეს ინსტრუმენტი უფრო მწყემსსა და მის ფარას შორის კომუნიკაციის ფორმას წარმოადგენს, რომელიც ძალიან ჰგავს სტვენას, თუმცა, იყენებენ, ასევე, ცუდი გუნების გამოსაკეთებლად. დღეისათვის, ქიანგის ფლეიტა ისე განვითარდა, რომ ინსტრუმენტის ახალი ტიპი წარმოქმნა, კერძოდ კი – ორი ერთმანეთთან შეერთებული ბამბუკი მრავალი ნახვრეტით. ამ ინსტრუმენტს სტვირის ჟღერადობა აქვს. დასარტყამი ინსტრუმენტებიდან აღსანიშნავია ცხვრის ტყავის ტრადიციული დოლი, რომელსაც რიტმული ფუნქცია აქვს და ძირითადად რიტუალებისათვის გამოიყენება.

ბ) სიმღერა

ქიანგის მუსიკალურ ტრადიციებს ყველაზე კარგად ვოკალური მუსიკა, სიმღერა განასახიერებს. სიმღერის პირველადი ტიპები მონოფონურია. არსებობს მონოფონიური სიმღერის შემდეგი ჟანრები:

ბ. 1. სასიყვარულო სიმღერები - შეიძლება დაიყოს სახოტბო (თაყვანისცემის, სადიდებელი), საარმიო, ერთგულების, ლტოლვის, ფიცის და ა. შ. სიმღერებად. სიმბოლური გამოთქმები და რეგულარული პარალელიზმები სასიყვარულო სიმღერების მახასიათებლებია. ყოველი სტრიქონი გართობული სუფიქსით მთავრდება.

ბ. 2. სიმღერა-სადღეგრძელოები - არსებობს ქიანგის სპეციფიკური ტრადიციული სიმღერები, რომლებიც ჩვეულებრივ, ქორწილებში, დაბადების დღეებსა ან ტრადიციულ ფესტივალებზე ალკოჰოლის სმის დროს სრულდება. ამ სიმღერების რიტმული მხარე არამკაფიოა და ახასიათებს ვიწრო დიაპაზონის მელოდირი ხაზი.

ბ. 3. XX საუკუნის მეორე ნახევარში შექმნილი ახალი სიმღერები - ახალი სიმღერებიდან აღსანიშნავია ხალხური ბალადები, შრომისა და სამგლოვიარო სიმღერები. მათი მელოდია ტრადიციულია, მხოლოდ ტექსტია შედარებით ახალი.

გ) ქიანგის ტრადიციული პოლიფონიური მუსიკა

ათას წელზე მეტი ისტორიის მქონე პოლიფონიური სიმღერები მხოლოდ რამდენიმე ტომში გვხვდება. ეს არის მთებში უკიდურესად იზოლირებული ტომები. სიმღერა მიჰყავს წამყვან ხმას და ყველა ხმას თავისი ფიქსირებული პარტია აქვს.

გ. 1. ფუნდამენტური დებულებანი

აღნიშნული ტომების წარმომადგენლები განსხვავებული ჟანრების პოლიფონიურ მუსიკას უძველესი, ტრადიციული სახით ასრულებენ. ჩინური მუსიკის ევოლუციის გათვალისწინებით, პრაქტიკულად შეუძლებელია, რომ ასეთი რთული ფორმები ამგვარ უდაბურ ადგილებში გაჩენილიყო. შესაბამისად, ჩნდება კითხვა: არის თუ არა შესაძლებელი, რომ ეს სიმღერები ქინისა და ჰანის დინასტიების კარის მუსიკიდან გავრცელებულიყო? თუ ეს ასეა, მაშინ ჩვენ ჩინური კლასიკური მუსიკის თავდაპირველი სურათის აღდგენის საშუალება გვაქვს.

ჩვენს აღწერაში ტიბეტური მუსიკაც მონაწილეობს, ვინაიდან ორივე – ქიანგისა და ტიბეტის ტომები ერთსა და იმავე რეგიონში ცხოვრობენ და მსგავსი პოლიფონიური ფორმები ახასიათებთ. მაგრამ, მეტად მოსახერხებელი რომ იყოს, წინამდებარე სტატიაში ეს მოვლენა ნახსენები იქნება, როგორც ქიანგის პოლიფონიური მუსიკა.

მელოდიისა და ტექსტის დასრულებული სახე ჩვენთვის უცნობია, რადგან ისინი შექმნილია არა პროფესიონალი ან თანამედროვე ადგილობრივი მუსიკოსების მიერ, არამედ წინა

თაობამ მოიტანა ჩვენამდე, ისიც ხშირად ტექსტის გარეშე. შესაბამისად, გასათვალისწინებელია, როგორ ჩაისახა ეს ფენომენი, რა კულტურულსა და საყოფაცხოვრებო გარემოში ცხოვრობდა ქიანგის ერი.

გ. 2. სასიმღერო სტილები

აქ არის ორი მთავარი სასიმღერო სტილი: *იანი* და *ნისა*.

იანი არის მამაკაცების სტილი, რომელსაც ალკოჰოლის სმის დროს მიმართავენ. ჩრდილო ჩინურ ენაში *იანის* წარმოთქმა *ინის* (ნიშნავს სასმელს) მსგავსია; *იანი* ქიანგის ენაზეც სასმელს აღნიშნავს. ქიანგის ტომებში, *იანი* აშკარად სმის დროს იმღერებოდა და სწორედ ეს ანიჭებს ამ სიტყვას მაგიურ ძალას. ეს სიმღერები მეტად ნაზი და სენტიმენტალურია, გამოირჩევა ძლიერი ემოციებით, გვახსენებს ისტორიასა და წინაპრებს.

მეორე სტილია *ნისა* და მას ქალები წარმოადგენენ. ეს სიმღერები გვაცნობს ქიანგის ისტორიასა და ტრადიციებს, გვიხატავს ბუნების სურათებს. ისინი საკმაოდ მკვეთრად განსხვავდება მამაკაცების სიმღერებისაგან თავისი მშვიდი, კარგად აწყობილი და მოწესრიგებული ფორმებით. *ნისა* აღიღებს დედამიწის შექმნას, წინაპრების დიად მიღწევებს, ბუნების მრავალფეროვნებას, მოგვითხრობს მწყემსების თავგადასავლებს. ითვლება, რომ *ნისა* შეიცავს სიმღერის 100-ზე მეტ სახეობას, ქიანგის ზეპირი ეპოსის მსგავსად. მოვიყვან ერთ მაგალითს:

რამდენი ბურჯი აქვს დედამიწას? დედამიწას აქვს ოთხი ბურჯი.

რა ქვია პირველს? მთა ინგ ვანგი ნან პინგ ში.

რა ქვია მეორეს? მთა ემეი სიჩუანში.

რა ქვია მესამეს? მთა ჩუი იანგ იოუში.

რა ქვია მეოთხეს? მთა ჰუტუო შენ კანგ ში.

აღსანიშნავია, რომ ტექსტში ნახსენები გეოგრაფიული ადგილები დაკავშირებულია იმ რეგიონებთან, სადაც შემსრულებელი ცხოვრობდა. ამრიგად, ეს სიმღერა შეიცავს მეტად საყურადღებო ისტორიულ და გეოგრაფიული ინფორმაციას.

თხრობით სიმღერებში, ყველა სტროფს ლექსის თავისებური ფორმა აქვს. გუნდის პარტიაში სიტყვები არ არის და მისი ტექსტი მხოლოდ უშიშარსო მარცვლებზეა აგებული. ამ სიმღერების რიტმი მეტად მკაფიოა და სამხედრო მარშიც კი შეიძლება მოგვაგონოს, ხოლო მათი კარგად დაბალანსებული მუსიკალური სტრუქტურა ძალიან იშვიათად გვხვდება ჩინეთის სხვა ტომების ჩვენთვის ცნობილ ხალხურ სიმღერებში.

სიმღერის ტრადიციული მანერა შემდეგნაირია: ზოგადად, სიმღერაც და მეტყველებაც წარმოადგენს 2 შემსრულებლის თანამშრომლობას, რომელთაც განსხვავებული პარტიები აქვთ. ამ პარტიების მონაცვლეობა ძალიან ბუნებრივია, რასაც სიმღერის მელოდიური სტრუქტურა უწყობს ხელს. სიმღერის ჰანგი და ტექსტი, სონგის დინასტიის (ჩინეთის მმართველი დინასტია 960-1279 წლებში) პროზისათვის დამახასიათებელ, დამრიგებლურ ხასიათს ატარებს. ეს სიმღერები მსგავსებას ავლენს ციპაის (უძველესი ჩინური პოეტური ფორმა) პოეტურ ფორმასა და მეტრიკასთანაც.

II. სხვა ეროვნული პოლიფონიური სტილები

1. ნაის პოლიფონიური მუსიკა

ტიბეტელ ტომებს, რომლებიც ქიანგის სოფლებთან უშუალო სიახლოვეში ცხოვრობენ, ასევე აქვთ პოლიფონიური სიმღერები, რომლებსაც *ნაი* ეწოდებათ. ეს არის ღვინის სმის დროს შესასრულებელი სიმღერები. შესრულების მანერა ხანდახან შეჯიბრის ხასიათს ატ-

არებს, ვინაიდან მუსიკალურ პარტიაში ან ტექსტში შეცდომის დაშვების გამო მონაწილეს შეიძლება დასცინონ ან დასაჯონ კიდევ. საუკეთესოდ აღიარებენ იმ მომღერალს, რომელიც შეცდომებს არასოდეს უშვებს და მას ლიდერად („მეფედ“) აირჩევენ ხოლმე. ნაი წარმოადგენს ყოველგვარი შემთხვევითობისაგან დაზღვეული ნორმატიული ტექსტების გამართულ სისტემას, რომელიც თაობიდან თაობას ზეპირად გადაეცემოდა. ნაიმ თავისი განვითარება ოდესღაც დაასრულა და მიიღო ჩვენთვის დღეს ცნობილი სრულყოფილი ფორმა. შესაბამისად, დღეს ამ სასიმღერო ფორმის განვითარების გზას ვერც ერთი ტომი ვერ მოჰყვანს ნათელს.

სიმღერის წესი ასეთია: ერთი მომღერალი (წამყვანი) იწყებს მაღალ ხმას, ხოლო დანარჩენები მას გუნდურად ყვებიან, მეორე ვარიანტში 2 მომღერალი ანტიფონურად ასრულებს სიმღერას.

2. არემაის პოლიფონიური მუსიკა

არემაის ხალხი ქიანგის ტომებიდან მხოლოდ 30 კილომეტრის დაშორებით ცხოვრობს და ოფიციალურად ტიბეტს მიეკუთვნება, თუმცა, სახეზეა უამრავი მსგავსება ქიანგის კულტურასთან და, შესაძლოა, არემაის კულტურა ქიანგის უძველეს კულტურას ყველაზე სრულყოფილი სახით წარმოადგენდეს. მამაკაცთა რეპერტუარის არაჩვეულებრივად ამაღლელებელ სიმღერას ნამა ეწოდება. ამ სიმღერის უხეშ რიტმში ჩასმული ერთგვარად ველური სტილი პირველი მოსმენით „მოჩვენების კივილს“ მოგვაგონებს.

არემაის ქალთა სიმღერა განსაკუთრებით საინტერესოა, ვინაიდან ამ სიმღერების პარტიები მრავალ მკვეთრ ბგერას შეიცავს. სასიმღერო მანერა ძალიან ხმამაღალი და მძლავრია, ხოლო სიმღერებს, ხშირად, პოეტური ტექსტი ახლავს თან. ქალთა ანსამბლმა რემამ, პოპულარობა მშობლიური არემაის ხალხის ტრადიციული სიმღერების შესრულებითა და ჩინეთის ახალგაზრდული სიმღერის ფესტივალში გამარჯვებით მოიპოვა.

III. ქიანგის პოლიფონიური ფოლკლორული სიმღერების დაცვა

სტატიის მეორე ნაწილში მინდა განვიხილო ქიანგის პოლიფონიური სიმღერების დაცვასთან დაკავშირებული თანამედროვე სიტუაცია.

1. ქიანგის ხალხური პოლიფონიური სიმღერების თანამედროვე მდგომარეობა

ქიანგის ხალხურ პოლიფონიურ სიმღერებთან დაკავშირებული დღევანდელი რეალობა პრობლემურია. მას მერე, რაც ეს სიმღერები ეროვნული მნიშვნელობის საგანბურად გამოცხადდა, სოფლის მომღერლებს სულ უფრო ხშირად იწყებენ შოუ ბიზნესში. თავისთავად, ეს ფაქტი საფრთხეს უქმის ბუნებრივ (ავთენტურ) წეს-ჩვეულებებს, მომავალში კომერციულ შოუებში მონაწილეობა ამ მომღერლებისთვის, შესაძლოა, ძირითად მიმართულებადაც იქცეს.

თანამედროვე ცივილიზაციის განვითარება ტრადიციული კულტურების სწრაფ სახეცვლას უწყობს ხელს. ამიტომ, გვინდა განვიხილოთ, თუ როგორ ხდებიან ტრადიციული საზოგადოებები გარე სამყაროს ცვლილებებს.

1. ა. დაცვა-შენახვის ბუნებრივი გარემო

ფოლკლორული სიმღერების დაცვა-შენახვის ბუნებრივი გარემოს მათი ბუნებრივი სასიცოცხლო გარემო წარმოადგენს. კულტურა საგრძნობლად და დამოკიდებული არსებობის გარემოზე, როგორიცაა სიმაღლე ზღვის დონიდან, ეკონომიკის მდგომარეობა და სხვა მრავალი ფაქტორი, ხალხური სიმღერის ტრადიციის მატარებლის სტატუსის ჩათვლით. ტომურ დასახლებებსა და გარე სამყაროს შორის ურთიერთობის ინტენსივობა იზრდება. მათ უხდებათ, შეეგუონ ემიგრაციას და მის შედეგებს. ახალგაზრდები სოფლის მეურნეობის საქმიანობისა-

გან თავისუფალ სეზონებში დროებით სამუშაოს ეტანებიან და ტოვებენ მშობლიურ რეგიონს, ხოლო მოზარდები, ცდილობენ უკეთესი განათლების მიღებასა და ქალაქებში გადასახლებას. ყველაფერი ეს ხელს უწყობს ტრადიციული გარემოს სახეცვლას, რომელიც უკვე გაქრობის გზაზეა.

მეცნიერების წინსვლა და ეკონომიკური პროცესების დაჩქარება განაპირობებს ჩინური საზოგადოების უსწრაფეს განვითარებას. ტრადიციული გარემო თვალის დახამხამებაში იცვლება ინტერნეტის, ავტობანებისა და უზარმაზარი ტურისტული ნაკადების მიერ. შესაბამისად, იცვლება ტიპეტლებისა და ქიანგის ხალხის სოფლების ყოფაც და, ბუნებრივია, სასიმღერო ტრადიციებიც. ამ ხალხების სოფლები მთის წვერზე მდებარეობდა. თანდათანობით, როდესაც ტომთა შორის კონფლიქტების საშიშროება გაქრა, სოფლის მაცხოვრებელთა ნაწილი მთის ძირში გადასახლდა.

მიმდინარე სოციალური პროცესები ფიზიკური და სოციალური დისტანციების შემცირებას და, ამდენად, ჰომოგენიზაციას ემსახურება.

1. ბ. ხალხური სიმღერების წამყვანი მომღერალი და ტომის სხვა მომღერლები

ხალხური სიმღერების რამდენიმე წამყვანი მომღერალი მშობლიურ სოფელში დარჩა, მაგრამ მათი რაოდენობის შემცირებისა და გაქრობის საშიშროება მაინც არსებობს. ზოგიერთი მათგანი გარდაიცვალა. მაგალითად ნისას შემსრულებელი და წამყვანი მომღერალი ქალი, რომელიც სოფელ აიქისში ცხოვრობდა, 100 წლის ასაკში გარდაიცვალა. მის ადგილს ვერავინ იკავებს. ქიანგის სუფრული სიმღერების წამყვანი მომღერალი 70-ზე მეტი წლისაა, მისი თანამომღერალი რამდენიმე წლის წინ გარდაიცვალა და მისი ადგილი შვილმა დაიკავა. ამდენად, მამა-შვილმა ქიანგის „სადღეგრძელოების მეფის“ წოდება ერთად დაიმსახურა. ნაი-ს — ტიბეტის წითელ მიწაზე ერთ-ერთი ტომის კიდევ ერთი მომღერალი ქალი უკვე 90 წლისაა.

მეორე მხრივ, ტიბეტის არემაის ხალხის სასიმღერო ტრადიცია კვლავაც ძლიერია. მისი წამყვანი მომღერალი შედარებით ახალგაზრდა ქალბატონია, რომელსაც შესანიშნავი ხმა და მუსიკალური ნიჭი აქვს.

სოფლის დატოვების შედეგად ახალგაზრდები კარგავენ თავიანთი სასიმღერო ტრადიციას და მათი ინტერესი თანამედროვე პოპულარულ მუსიკაზე გადადის.

ტრადიციების შენარჩუნებისა და მხარდაჭერისათვის, კარგი იქნებოდა, თუ თეატრალური სპექტაკლებისა და შოუების ორგანიზატორები თავიანთი მუსიკალური პროგრამების რეპერტუარში ეთნიკურ სიმღერებსა და ცეკვებს ჩართავდნენ. პოლიფონიური სიმღერების კონცერტებმა შეიძლება მეტი სტილური მრავალფეროვნება შემოიტანოს და, ასევე, სახსრების მოზიდვასა და მომღერალთა პრესტიჟის ზრდას შეუწყოს ხელი. მაგალითად, ბოლო წლებში ქიანგის ხალხური სიმღერების საუკეთესო მომღერლის ოჯახის წევრები რამდენიმე გადაღებაზე მიიწვიეს, რამაც, რასაკვირველია, მათი მატერიალური მდგომარეობა მნიშვნელოვანწილად გააუმჯობესა.

ფოლკლორული პოლიფონიური სიმღერების შოუები მათი არსებობის გახანგრძლივებას შეუწყობდა ხელს. ტრადიციული მომღერლების შემცვლელები არ ჩანან, ამიტომ, შესაძლოა, მოგვიანებით ამ პოლიფონიური სიმღერების შესწავლით დაინტერესებული პირების ერთადერთი რესურსი არქეოლოგიური ნიმუშები და ისტორიული წყაროები გახდეს...

1. გ. მხარდაჭერის საზომი

პოლიფონიური ტრადიციის მხარდაჭერის გზების პოვნა ადვილი არ არის.

ამგვარი კულტურული მემკვიდრეობის ფლობის პირობებში, ადგილობრივი მმართველობის ყველა დონე უნდა იყოს ჩართული მისი აღიარების, პოპულარიზაციისა და მხარდაჭერის

საქმეში; პოლიფონიური სიმღერა მიჩნეული უნდა იყოს კულტურის უმნიშვნელოვანეს ელემენტად. სიჩუანის პროვინციის მმართველობამ დიდი ფინანსები გაიღო ტებეტელებისა და ქიანგის ხალხის საცხოვრებელი პირობების გასაუმჯობესებლად. ამავე დროს, მთავრობამ ჩაატარა მთელი რიგი კულტურული ღონისძიებებისა 2008 წლის მიწისძვრით დაზარალებული ტრადიციული ეთნიკური ძეგლების აღსადგენად.

1980 წელს სიჩუანის პროვინციამ მოიწვია ისტორიკოსები და ლინგვისტები და ფონეტიკაზე დაყრდნობით წამოიწყო ქიანგის ერთიანი ენისა და დამწერლობის სისტემის შექმნის პროექტი. ამ საკითხზე დღესაც მუშაობენ, თუმცა კულტურის მხოლოდ აკადემიური მეცნიერებების მეშვეობით შესწავლა საკმარისი არ არის.

2. ქიანგის ფოლკლორული პოლიფონიური სიმღერების დაცვის მექანიზმები

ქიანგის ხალხური პოლიფონიური სიმღერების უმრავლესობა ტომის ყოველდღიური ცხოვრების ნაწილი იყო; ჩვენი აზრით, უნდა შეიცვალოს ამ სიმღერების დაცვის მეთოდები, ვინაიდან ისინი ბიზნეს შოუებში სულ უფრო მეტად გამოიყენება.

2. ა. პოლიფონიური ტრადიციის გაცოცხლების სხვადასხვა სტრატეგია

არსებობს რამდენიმე სტრატეგია, რომელიც ქიანგის პოლიფონიის ტრადიციის გადარჩენას შეუწყობდა ხელს:

- უკანასკნელ ოცდაათ წელიწადში, რაც ხალხური პოლიფონიური სიმღერებია აღმოჩენილი, ჩვენთვის ცნობილ ტომთა უმეტესობის სიმღერები შეგროვებული იყო გარეშე პირის, მუსიკოსის ბ-ნი უანგ ჯინქუანის მიერ (ქიანგისა და არემაის ტიბეტური პოლიფონია ასევე ჩაწერილი, შესწავლილი და გამოცემულია წიგნის სახით – „პოლიფონია ჩინეთის ეროვნული უმცირესობების მუსიკაში“). მან შეაგროვა ქიანგის ათასზე მეტი სხვადასხვა ფორმის სიმღერა და ქიანგის ტომის ახალგაზრდებს შეასწავლა. იგი ცდილობდა ამ ტრადიციის გაცოცხლებას. სწორედ ასე შეიძლება ტრადიციული კულტურის ცოცხლად შენახვა და განვითარება.

- მეორე სტრატეგია გულისხმობს ახლანდელი წამყვანი მომღერლების (საუკეთესო ექსპერტების) მიერ ნამღერი სიმღერების ჩაწერას, რათა მომავალში ადამიანებს ამ აუდიო და ვიდეო მასალების გაცნობის საშუალება ჰქონდეთ.

- შემდეგი სტრატეგია უკავშირდება ქიანგის ხალხის მიმდინარე მიგრაციას. 2008 წლის მიწისძვრის შემდგომ, როდესაც ვენჩუანი პრაქტიკულად განადგურებული იყო, ქიანგის ტომის ათასზე მეტი კაცი დაახლოებით 200 კილომეტრის მოშორებით გადასახლდა. მათ იქ სახლები ააშენეს და, ტურიზმის განვითარების მიუხედავად, გააგრძელეს არსებობა, როგორც ავთენტური კულტურის მატარებელმა თემმა. მათი მუსიკალური ტრადიციები, შესაძლოა, ტურისტული შოუს მნიშვნელოვან ნაწილად იქცეს და ორიგინალური ხასიათი დაკარგოს, მაგრამ ეს პროცესები ისედაც მიმდინარეობს, ხოლო ამ მუსიკის შერევა სხვა ფორმებთან, შესაძლოა, ტომის ტრადიციის გაცოცხლების კიდევ ერთი გზა იყოს.

3. ტრადიციული პოლიფონიის, როგორც ღირებულების დამკვიდრება

არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ფარგლებში UNESCO-მ კულტურული ტრადიციების შეფასების სისტემა შემოიღო. ამან, შესაძლოა, ჩინეთის პოლიფონიური ტრადიციის დაცვასაც შეუწყოს ხელი.

ტიბეტისა და ქიანგის ტრადიციული პოლიფონიური სიმღერების გამოცემა მეტად მნიშვნელოვანი ინიციატივაა. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია იგი ისტორიული, კულტურული და პროფესიული შეფასებისთვის. ამ ტრადიციების ხელმისაწვდომობა გაცილებით მეტ ადამიანს დააინტერესებს.

4. კულტურის ფონდების დაარსება

ძველი ჩინური სიბრძნე გვაუწყებს, რომ ფულით ყველაფერს ვერ მიიღებ, მაგრამ უფულოდ ვერაფერს გააკეთებ. ფინანსური მხარდაჭერა ყველა ინიციატივისთვის მეტად მნიშვნელოვანია. არსებობს სიჩუანის პროვინციაში კულტურის ფონდის დაარსების იდეა, რაც ამ რეგიონის ფოლკლორული პოლიფონიური სიმღერების მხარდაჭერას რეალობად აქცევს.

5. აკადემიური ჩარჩოების გაფართოების სისტემის შემოღება

მხოლოდ მუსიკოსების მიერ პოლიფონიური ტრადიციის შესწავლა საკმარისი არაა, ისევე, როგორც მხოლოდ ისტორიკოსების ან მხოლოდ სოციოლოგების მიერ. სამწუხაროდ, მეცნიერთა უმრავლესობას ურჩევნია მხოლოდ თავისი სფეროს ფარგლებში დარჩენა, კოოპერაციის ხარისხი ძალიან მცირეა, ან საერთოდ არ არის. ყოველივე ეს კი განაპირობებს იმას, რომ მათ პრობლემის მთლიანი ხედვა არ აქვთ. საჭიროა გარდატეხა, რისთვისაც ვინმემ მრავალსფეროვან შესწავლაზე უნდა აიღოს პასუხისმგებლობა და იდეათა გაცვლა საერთაშორისო დონეზე აიყვანოს.

6. არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის დაცვისათვის უკეთესი გარემოს შექმნა

მიუხედავად ჩვენი მცდელობისა, პოლიფონიის გაქრობის პროცესსა და მასთან დაკავშირებულ ცვლილებებს ჩვენ საბოლოოდ ვერ შევაჩერებთ. საერთო ძალისხმევით შეიძლება მოვიპოვოთ UNESCO-ს მხარდაჭერა ტრადიციული პოლიფონიური ფოლკლორული მუსიკის გლობალური შეგროვებისათვის. ამგვარი კოლექცია მეტად მნიშვნელოვან შედეგს გამოიღებდა და საერთაშორისო პოლიფონიის ატლასისა და ამ ტრადიციის ცოცხლად შენახვაში დაგვეხმარებოდა.

უძველესი პოლიფონიური ფოლკლორული სიმღერების ცოდნამ, შესაძლოა, ის ისტორიული საზოგადოებების მოგვცეს, რაც მუსიკალური განვითარების პრობლემისა და თანამედროვე მუსიკის განვითარების არსის გაგებაში დაგვეხმარება.

ჩინეთში ყოველ ეთნიკურ ჯგუფს თავისი საკუთარი ტრადიცია გააჩნია, მათ შორის, მუსიკალური ტრადიციაც. ჩინური კლასიკური მუსიკის ისტორია მეტად ხანგრძლივ პერიოდს მოიცავს, ვინაიდან იგი სხვადასხვა ეთნიკური ჯგუფის მრავალფეროვანი მუსიკალური ფორმებიდან იღებს სათავეს. რომ არა ეს ბაზისი, ძნელი წარმოდგენია, როგორი იქნებოდა დღევანდლობა.

დასკვნის სახით კი ვიტყვდი, რომ ქიანგის ხალხის, ისევე როგორც მათი მეზობლების, აბა ტიბეტელებისა და არემის ხალხის პოლიფონიური ტრადიციები უდიდეს ესთეტიკურ და სამეცნიერო ღირებულებას წარმოადგენს, მაგრამ მკვლევართა უმრავლესობისთვის ისინი უცნობია. წიგნში „პოლიფონია ჩინეთის უმცირესობათა მუსიკაში“ (Zhong Guo Dio Sheng Bu და Min Ge Gailun) მოცემულია გარკვეული ინფორმაცია ამ ტრადიციების შესახებ. ჩვენ ასევე გამოვეცით წიგნი ქიანგისა და მეზობელი ტომების პოლიფონიური ტრადიციების შესახებ, მაგრამ ორივე ეს წიგნი მხოლოდ ჩინურ ენაზეა. ვიმედოვნებთ, რომ მომავალში ჩვენი დასავლელი კოლეგები მეტს გაიგებენ ჩინურ უმცირესობათა ტრადიციულ ვოკალურ პოლიფონიაში დაცული საგანძურის შესახებ.

თარგმნა ირინა ფირცხალავამ

SU WEI & WANG QI
(CHINA)

THE QIANG'S TRADITIONAL POLYPHONY FROM CHINA

In our paper we will introduce Qiang's traditional polyphony music from China. We will also mention Aba Tibetan and Almai (or Aremai) Tibetan groups which live very close to the Qiang peoples. The following topics will be discussed:

I. Brief description of the Qiang people

The history of migration; Modern culture of the Qiang; the Qiang music

II. Qiang traditional polyphonic music

Basic information; types of songs; singers and the transmission; characteristics of the distribution; hypothesis of its origin

III. Protection for the Polyphonic Folk Songs of the Qiang

Current situation; natural environment for the preservation; support measures, different strategies for the revival of polyphonic tradition, etc.

I. Brief description of the Qiang people

The Qiang people, one of the 55 minorities in China, mainly live in the plateau and mountains of Sichuan province in Southwest China. Their population is about 200,000. They have a long history of migration, and they have been passing their history and culture orally, without written tradition. They still have the ancient religious beliefs, independent of major world religions.

1. The history of migration

Information about the Qiang history is provided in the early documents of Chinese civilization, about 3000 years ago. The word *Qiang* first appeared in the early writing system, the so-called "oracle bone inscriptions". In the long process of national unification of China the Qiang people greatly contributed to the development of China. This opinion is shared by many Chinese historians.

In western part of China there is a great mountain range, known as the Kunlun Mountains. This range is the Northern border of the Tibetan plateau, known as the "roof of the world". It is as famous as Yellow River (Huang He). The same way as the Yellow River, the Kunlun Mountains stretch halfway across China from West to East. So it became a bridge transporting the cultural traditions from the West to the East during the thousands of the years. Chinese people deeply revere Kunlun Mountain range as the cradle of Chinese culture.

Around 3000 BC, Yan and Huang tribes emerged in the region of the Kunlun Mountain range and Yellow River. Due to these two tribes, the Chinese are called "the descendant of Yan-Huang". The family name of people in Yan tribe is *Jiang* (姜). As Chinese is hieroglyphic language this word - *Jiang* (姜) shares the same pronunciation of *Qiang* (羌) and the two words are derived from the same word.

Qiang was often referred to Western nomadic people in central plain tribes and had more than 100 branches. The Han nationality, Tibetan nationality, the Naxi nationality, the Yi nationality and the other 20 nationalities have originated in this archaic nationality, so in the academic circles the

Qiang people are often considered as the mother nationality of China.

According to the 2005 statistics the Qiang population was about 326500, but almost 10% of the population was killed by the catastrophic earthquake on 12 May, 2008.

The Qiang experienced several migrations known as eastward movement of Western Qiang people. Migrations took place towards other directions as well. For instance, there was a nationality called Tujue (Turk) who lived in that area, belonging to the Qiang (or a branch of the Qiang). Some historians have proposed that Tujue (Turk) moved toward west, climbed over the Caucasus Mountains and reached contemporary Turkey on the Black Sea coast. Historians also suppose that the pronunciations of Tujue, Turk and Turkey are linguistically close. Today the Qiang people mostly live in Aba Tibetan and Qiang Autonomous Prefecture, Sichuan Province and other Mian yang Qiang Autonomous County. Geographically speaking, this region is the beginning of Kunlun mountain range and the end of Bayan Har Mountain range.

2. Modern culture of the Qiang

In order to obtain more territories, the Qiang people had many wars with the neighbors. Due to this, no writing system was formed during the long history of the Qiang. That makes the study of the Qiang history particularly challenging for scholars.

The Qiang people live in the mountains about 2000 meters above sea level. A group of buildings, known as "blockhouses" stand randomly close to the top of the mountain slopes. Those cone-shaped blockhouses are built from rock materials. It is dark inside of the houses as windows are small. The ground floor is for draught animals. People sit around the fireplace which has a stove under it on the first floor, and the top floor is a store room.

Building the house on precipitous cliffs has the function of defense. In the past centuries, the blockhouse frustrated enemies, as their attack was always going steep uphill.

Oral literature of the Qiang was mostly maintained by singing. The moral standard and the cultural heritage are also maintained by singing. Therefore the Qiang spoken language undertakes heavier responsibility than other nationalities who have written language; the Qiang singing is not for entertainment only, it is also an important means for spreading their traditional culture. Ordinarily, chanting sutras (literary compositions) is good to transmit and learn culture but the Qiang religious belief is connected to worshipping the nature. They do not go to temple, instead they fulfill their religious rituals by singing.

3. The Qiang music

a) Musical instruments

The Qiang instrumental music is very simple. There are only few instruments: Qiang flute, jaw harps and suona horn. Generally, instruments are rarely used. Qiang flute used to be made of animal's humerus but now they are made of bamboo; there are five finger holes on the flute with narrow range. It's rather a whistle for communication of a Shepherd with his herd, and it can also disperse gloomy mood. Now the Qiang flute has developed into a new type of instrument of two bamboo rows with many finger holes, and the instrument sounds like a bagpipe. Of percussions, the traditional sheepskin drum provides rhythm, and it is mostly used for rituals.

Therefore vocal music - singing is the primary way to embody the Qiang musical traditions.

b) Singing

The first singing type is monophonic. Monophonic songs are of the following genres:

b. 1. Love songs

Love songs could be divided into: praising songs, wooing songs, commitment songs, longing songs, vowing song, etc. Symbolic speech and regular parallelism are characteristic of love songs, each line ending with rhyming suffix .

b. 2. Toasting songs

These are the Qiang specific traditional songs usually performed at the wedding or birthday party or traditional festivals while drinking. The rhythms of toasting songs are often smooth with the narrow range of the melody.

b. 3. New songs which appeared in the second half of the 20th century

New songs are work songs, folk ballads and funeral songs. It should be noted that the melodies of these songs are traditional, but the lyrics are relatively new.

c) Traditional polyphonic music of the Qiang

Polyphonic songs with the history of over one thousand years only survives in very few tribes extremely isolated in the mountains. The song is always lead by lead singer, and each singer has his own fixed part. We must also note that polyphonic singing is no more widespread among the Qiang tribes.

c. 1. Fundamental state

People naturally perform polyphonic music of different genres in their traditional ancient ways. In accordance with the evolutionary order of Chinese music, those advanced musical traditions are barely possible to appear in the wild so here is an interesting question: whether those songs spread from court music in Qin and Han dynasties. If so, we have a chance to get the picture of the primordial form of the Chinese Classical Music. Though there are many cultural legacies particular attention should be paid to polyphonic singing which is a living culture with thousand-year traditions.

It is important to know that our description also involves Tibetan music, as both the Qiang and Tibetan tribes live in the same area and have similar polyphony. But for the sake of convenience we will only refer to it as “Qiang polyphonic music”.

The completeness of tune and lyric are beyond our understanding for it is not created by professional musicians or modern local musicians but passed down by the previous generations, and also the songs are often without words. That's why we have to consider how this phenomenon took place and the cultural and living environment of the Qiang nationality. That's why we have to know cultural characteristics before knowing the nation.

c. 2. Singing styles

There are two main styles: *Yan* and *Nisa*

Yan is the style for man when they drink. In Chinese mandarin, the pronunciation of *Yan* is similar to *Yin* (means drink) and *Yan* means just “drink” in Qiang language. In Qiang tribes, people certainly sing *Yan* when they drink so this word is endowed sacred feeling. These songs are soft and sentimental with intense emotions which recall the history and remember the ancestors.

Another style is *Nisa*, and this singing style is presented by women. Those songs mainly tell the history of the Qiang and the lyrics depict natural scenery and the traditions. It is quite different from men's song in its dispassionate, well edited and arranged form. *Nisa* praises the origin of the earth, great achievements of ancestors, distinction of herbs, experience of shepherds. It is estimated that *Nisa* contains more than 100 sorts just like the oral epic of the Qiang. Here is one example:

How many pillars are there in the world? There are four pillars in the world.

What's the name of the first one? Mount Jing Wang in Nan Ping.

What's the name of the second one? Mount Emei in Sichuan.

What's the name of the third one? Mount Chui in Jiang Yu.

What's the name of the fourth one? Mount Putuo in Shen Kang.

It's noting that the names of the places mentioned in these lyrics are always connected to the places where singers live, so the songs contain plenty of historical and geographical information.

As narrative songs, each stanza has its own verse or chorus and there are no lyrics for the chorus, only nonsense syllables. The rhythm of those songs is usually quite strong and they remind military marches. The well-balanced musical structure of these songs is very rarely known in Chinese folk songs from other regions.

The traditional manner of singing: generally speaking, singing is the collaboration of two singers, who sing different parts. Alternation of these two parts is very natural thanks to the melodic structure of the songs. Well, the lyrics and tune are strictly prescriptive like the Prose of Song Dynasty (ruling dynasty in China between 960 and 1279), poetic form and metrics of Cipai (ancient Chinese poetic form).

II. Other national styles of polyphony

1. Polyphonic music of *Nayi*

Tibetan tribes which live very close to the villages of the Qiang peoples, also have polyphonic songs, called *Nayi*. These are drinking songs and are performed by the people who sit around drinking wine. The way of singing is sometimes competitive as a singer can be mocked or punished if a singer made mistakes in singing his part or made mistakes in lyrics. The best singer who never makes mistakes will be elected as the leader ("king") singer. *Nayi* shows a whole set of normative lyrics without any impromptu singing, apparently passed down from ancestors by oral tradition. That is to say, *Nayi* was once developed into its current perfect form and then its pattern was traditionally preserved, so today no one in the tribes knows the process of the development of this singing form.

The singing follows the rule: one singer (the lead singer) starts in high part and then others join in a chorus, or, alternatively, two singers perform a song in antiphon.

2. The polyphonic music of Aremai

Aremai people, who live about 30 kilometers from the Qiang tribes, officially belong to Tibet but have much similar with the Qiang culture, and possibly Aremai people's culture is the best representative of the ancient Qiang culture. The thrilling polyphonic singing of men is called *Nama* which is wild with drastic rhythm just like "ghost crying" at first listening.

Women's singing among Aremai people is particularly interesting, as it has plenty of sharp sounds between the parts. The singing manner is very powerful and loud, and the songs often have no poetic words. The female ensemble *Rema*, representing their native traditional songs of the Aremai people, became very famous after being the winners of the youth singing festival in China.

III. Protection of the Polyphonic Folk Songs of the Qiang

In the second part of our paper dedicated to the Qiang I would like to discuss the problems of current situation and protection of their polyphonic songs.

1. Current Situation of the Polyphonic Folk Songs of the Qiang

Current Situation of the Polyphonic Folk Songs of the Qiang raises many academic concerns. Several years after coming to national prominence, the village singers are more and more frequently invited to join show business. This creates threat to the natural tranquil custom of the singers of the polyphonic folk songs, but they still accept this reality within a short period. In the future, going to business shows may become a trend for these singers.

The development of modern civilization rapidly changes traditional culture. To understand this effect, we must review how traditional societies face continuous changes of the environment.

1. a. Natural Environment for the Preservation

The best environment for the preservation of polyphonic folk songs is a natural state of life. Culture depends on the conditions of living environment, including the height above sea level, the way of their economics and many other factors, including the status of folk song tradition bearers. Interactions between the tribal village and the outer world are increasing. The so-called “tribal people” have to face the effect caused by the migrations of the past few years. Young people take part-time jobs outside the region in the season when they are free from agriculture works, and teenagers seek for the opportunities of better education in the cities. All of these factors change the traditional way of life which is gradually disappearing.

Thanks to the acceleration of science and economy, the Chinese society is experiencing tremendous development. The long-lasting traditional environment is rapidly changing by the Internet, highways and booming tourism, so the villages where the Tibetan and Qiang polyphonic folk songs are sheltered are also changing. In these villages, people usually lived on the top of the mountains, and regardless of the sunrise or sunset, the first and the last rays of the sun would always be drawn by the villagers. Gradually, as the threat of military inter-tribal conflicts disappeared, some villagers moved to the foot of the mountain. The object of the ongoing social processes is to cut physical and social distances, therefore, the homogenization is inevitable.

1.b. Leader of Folk Songs and Folk Singers in the Tribe

Some of the senior leaders of folk songs stayed in the original villages, but this cannot help the aging and disappearance of traditions bearers. Some of them have died, for example, the *Nisa*, female leader of folk songs who lived in Aixi Village died at the age of 100, and there was not another *Nisa* singer to fill the gap. The leader of Qiang Table Songs is in his seventies now, his partner died several years ago, and his own son became his new partner, so the father and the son won the title of “The King of the Qiang Toast Songs”. The *Nayi*, another female leader of folk songs in **Red Soil Tibetan Village** still sings every day although she is 90 years old now. On the other hand, singing traditions of the Aremai Tibetan people is still very strong, and every single group of singers could possibly win a prize if they attend a singing competition outside the region. The leader of folk songs in the Aremai tribe is a relatively young woman. The leaders of folk songs must have both splendid voice and musical talent.

Young folk singers may lose their singing traditions after they leave their villages, and get interested in modern pop music.

To help maintain the tradition, city theaters or the organizers of popular spots could include ethnic songs and dances in their musical programs. Traditional music is very seldom heard in the cit-

ies. Organizing polyphonic folk songs may bring more variety of styles to the organizers, and can generate some income and prestige to the singers. The successful singer would be invited to concerts, become participant of a movie or a TV production, may become a star of advertisement business. For example, in recent years, the family members of best folk songs of the Qiang had been invited as actors to different places, and of course, their income has improved.

We think that the shows of polyphonic folk songs of the Qiang may keep them going for a certain period, but the state of the appearance of new leaders and experts of traditional polyphonic song is worsening. Possibly some time later those who will be interested to study these polyphonic songs, will have to study polyphonic folk songs of the Qiang only through archaeological excavations and historical sources...

1. c. The Support Measures

It is not easy to think of practical ways to support polyphonic traditions. First of all, it is a miracle that polyphonic folk songs still exist today.

To deal with such a cultural heritage, the local government of all levels had to take measures to recognize, publicize and support polyphonic singing as an important element of culture. Sichuan Provincial government had put a lot of finances in the residential area of the Tibetan and Qiang people, in order to improve their traffic conditions, residential facilities and other infrastructures. Simultaneously, the government rebuilt the ethnic buildings and scenic spots, and held various cultural activities to resume the traditional ethnic culture after the 2008 earthquake. These are positive ways to protect traditional culture.

Time and time again, the Qiang people accept the change brought by modernization. In the 1980th Sichuan Province summoned historians and linguists and initiated a cultural project in order to create a unified Qiang language and writing system on the basis of phonetics. This project has lasted for many years, and it has taken the phonetic test in the People's University of China. Scholars are still working on this project. It is not enough to study a culture through academic studies.

2. The Protection for the Polyphonic Folk Songs of Qiang

Most of the existing polyphonic folk songs of Qiang existed in everyday tribal life; some of the songs were possibly initially introduced as church hymns or were influenced by classical musical compositions. We think we should change the methods of protection due to the fact that their singing is getting more involved with the business shows.

2.a. Different strategies of reviving the polyphonic tradition

There are several possible strategies to help Qiang polyphonic traditions to survive.

- There is an interesting story. In the past thirty years since the polyphonic folk songs of Qiang was found, most of the known tribe songs were collected by an outside musician, Mr. Wang Jingquan (examples of Qiang and Aermat Tibetan polyphony had been also recorded, studied and published in a book "Polyphony in Chinese Minority Music"). Mr. Wang has collected himself more than one thousand of Qiang songs in many forms. In the past five years, Mr. Wang taught young singers of the Qiang tribe in order to make the tradition to survive. Such cases can help tribal culture to survive and move on.

- The second possible strategy is to record the songs sung by the current leaders (best experts), so that in the future people may know it from audio and video materials.

- Another strategy may be connected to the recent migration of Qiang people. After the devastating Wenchuan earthquake in 2008, more than a thousand of Qiang people moved from devastated villages more than 200 kilometers away to settle down in new places. They built their houses and, through the development of tourism, the original tribal society and culture can carry on. Their musical traditions can become an important part of the tourist shows. Of course, the new trend of the traditional Qiang folk songs involved in business shows will result in the loss of the original character of music. But these processes are already happening, and the mix of the Qiang folk songs and the other forms of music may be another way to keep the tribal traditions alive.

3. Establishing the Value of Traditional Polyphony

Besides the national evaluations of cultural heritage, the international evaluation can also make a big difference. Under the spirit of Intangible Cultural Heritage Protection, UNESCO deployed a grading system to evaluate cultural traditions; this may assist the protection of the polyphonic traditions in China as well.

Publication of the traditional polyphonic songs of Tibet and the Qiang is an important initiative. For historic, cultural and professional evaluation this is extremely important. After making these traditions widely available there will be many more people interested in the thousand-year-old cultural traditions.

4. Establishing a Cultural Foundation

An old Chinese saying goes that Money cannot get you everything, but nothing can be done without money. Constantly changing and disappearing polyphonic folk traditions are cultural heritage of the ancestors to future generations, as well as a part of the common treasure of humanity. Financial support is important to any initiative. There is the idea to establish a cultural foundation in Sichuan Province to realize cultural support for the polyphonic folk songs of the region.

5. Establishing an Academic Extending System

It is not enough to study traditional polyphony only by a musician, nor only by a historian or a social scholar. Unfortunately, most scholars prefer to stay in their own fields, there is very little or no cooperation and they have no broad view of the problems. To make a breakthrough, somebody has to take the responsibility for multi-subject studies and put the studies onto the international platform for idea exchange.

6. Making a Better Environment for the Protection of Intangible Cultural Heritage

Putting traditional polyphonic folk songs in the centre of attention is a way to study it by today's generation as well as the following generations. However, we cannot avoid the changes and the process of disappearance of polyphony. I suggest searching for UNESCO support for the project of global collection of traditional polyphonic folk songs under the patronage of UNESCO Intangible Cultural Heritage, in order to record traditional polyphonic folk songs. Such a collection would lead to an important international atlas of polyphonic traditions.

The support of UNESCO Intangible Cultural Heritage Protection is a means to reach our goal. Our goal must create a better social and cultural environment for traditional singers of polyphonic traditions to keep these traditions alive.

Finally let us talk about the possible impact of ancient traditional polyphonic folk songs of Tibet and the Qiang on modern music.

The knowledge of ancient polyphonic folk songs can give us a historical dimension to

understand the problem of musical development. Knowledge of ancient traditions is necessary for music scholars of any historical period. Such dimension is also essential for understanding the development of modern music.

In China every ethnic group has its own traditional culture, including music. Ethnic music of different groups made the basis for modern Chinese music. The history of Chinese classical music is quite long, because it has originated from different music forms of various ethnic groups. Without this foundation, we cannot imagine what would have been the current situation. That's why the continuity of traditions means so much.

In our technological era and fast food society it would be impossible to create everlasting music. But through the study of the original forms of music, the perspectives of musical development can be seen. Professional musicians may also get a new idea through the study of ancient traditional polyphonic music.

In conclusion we want to say that the polyphonic traditions of the Qiang people, as well as of their neighbors from Aba Tibetan and Aremai people villages, have big aesthetic and scholarly value but are mostly unknown to scholars. The book "Polyphony in the Music of Chinese Minorities" (Zhong Guo Duo Sheng Bu and Min Ge Gailun) has some information on these traditions. We have also published a book on the polyphonic traditions of the Qiang and neighboring tribes, but both books are only in Chinese. We hope that in future our Western colleagues will have better knowledge of the wealth of traditional vocal polyphony of Chinese minorities.

მარია დე სარ ხოსე კორტე-რეალი
(პორტუგალია)

**პოლიფონია და ევოლუცია პორტუგალიური
ფალოს ისტორიულ ჩანაწერებში**

*მსოფლიოში არაფერი გადაწყვეტი ჯერ არ მომხდარა
საბოლოო სიტყვა მსოფლიოსი და მსოფლიოს შესახებ ჯერ არ თქმულა,
სამყარო ღია და თავისუფალია,
კვლავ და მუდამ ყველაფერი მომავალშიც იქნება.*
[Bakhtin, (1929) 1984: 166]

შესავალი: ფალო, იჰნესპოს ნუსხა, მრავალხმიანობა და ევოლუცია

რა ხმები გვესმის ჩვენ, ეთნომუსიკოლოგებს ფალოში 2012 წელს? თითქმის ერთი წელი გავიდა მას შემდეგ, რაც ფალო შეყვანილ იქნა UNESCO-ს კაცობრიობის არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის წარმომადგენლობით პროპაგანდისტულ ნუსხაში. ოცი წელი გავიდა მას შემდეგ, რაც პორტუგალიელმა მიგრანტებმა აჩვენეს, როგორ გამოხატავდნენ ისინი საკუთარ ინდივიდუალურ იდენტობას ტრანსნაციონალურ სიტუაციაში ფალოს შესრულების გზით ნიუ-იორკის მახლობლად (Côrte-Real, 1991); თორმეტმა წელმა განვლო მას შემდეგ, რაც პორტუგალიაში, დიქტატურიდან დემოკრატიისკენ გარდამავალ პერიოდში, ვსწავლობდი კავშირებს კულტურულ პოლიტიკასა და მუსიკალურ გამომსახველობას შორის, რაც მოტივირებული იყო პორტუგალიელი მიგრანტების პატიმრობით (Côrte-Real, 2000); და ბოლოს, რადგან ინტერნეტმა ფართოდ გაუღო კარი ფალოს შესრულების ყველა სახეობას, ჩვენ შეგვიძლია მოვისმინოთ მრავალი ხმა, კონტექსტუალიზებული მრავალ პერსპექტივაში, იდეოლოგიურ, აკუსტიკურ, კომერციულ მოტივაციებსა და ტენდენციებში; თუმცა, არც ისე ადვილია, ისინი ერთმანეთისაგან გავარჩიოთ და მათ შესახებ ვისაუბროთ.

მიხეილ ბახტინის ადრეული იდეები სამყაროს ღიაობის შესახებ, ძალიან დაგვეხმარება ფალოს, როგორც მუსიკალური კატეგორიის ანალიზში. სტატიაში *ხელოვნების პასუხისმგებლობა* ჩაისახა მისი კონცეფცია პოლიფონიზმის შესახებ (Bakhtin, 1919). ლოსტოვესკის ნაწარმოებების ანალიზის გზით, სადაც ბახტინი ხაზს უსვამს, რომ მთავარი გმირები წარმოდგენილი არიან არა ერთი მთხრობლის, არამედ სხვების მიერ, მათი პერსპექტივის შესაბამისად, მან საფუძველი ჩაუყარა იმ დისკუსიას, რომელიც დღემდე ნაკლებადაა მიღებული პორტუგალიის საზოგადოების ბევრ სექტორში (Bakhtin, 1929). მის ნაშრომებთან ერთად დავასახელებდი მიხაილ ფუკოს შრომას ენის ღიაობის შესახებ, რომელშიც იგი ამბობს, რომ ენა არასოდეს სრულდება, იგი მუდმივად მდიდრდება მასში მონაწილეთა მიერ (Foucault, 1966); და ბოლოს, კლიფორდ გირცის ინტერპრეტაცია კულტურის, როგორც ქსელის შესახებ (Geertz, 1973), მეხმარება, გავიგო ფალოს გულწრფელობის მნიშვნელობა და მსჯელობისათვის გამოვყო რამდენიმე განსხვავებული ხმა, რომლებიც დრომ მოიტანა. ამ დისკუსიისთვის მე გამოვიყენებ რამდენიმე ისტორიულ ჩანაწერს – წერილობით, ფერწერულ, ფონოგრამულ და კინემატოგრაფიულ წყაროებს. როგორც კი ინფორმაციას გავეცნობით, თითოეული ჩვენ-

განისათვის ევოლუციის გზა ინტერპრეტაციისათვის ღია იქნება... ალბათ, დაუსრულებელიც და, ვიმედოვნებ, რომ მიგვიყვანს თავისუფლებამდე.

ნაციონალიზმი და ხმისჩამწერი ინდუსტრია

როგორც ყვავილების თაიგულში ვარდის ეკალი, ანლაზანს მიკვლეული 1910 წლის ჩანაწერი *Fado da Revolução* (რევოლუციური ფადო), შეგვახსენებს, როგორ მოქმედებდა ინდივიდუალური აქტივობა დადგენილი წესის მიმართ. ისტორიამ გვაჩვენა, რომ XIX-XX საუკუნეების გასაყარზე ცენტრალიზებული ნაციონალისტური გრძნობები, კულტურული ინდუსტრიის დაცვის მიზნით, მხარდაჭერილი იყო სახელმწიფოს მხრიდან. პორტუგალიაში ახლადფეხადგმული უცხოური ხმისჩამწერი ინდუსტრია ხელს უწყობდა ზოგიერთ კერძო ინიციატივას და „სტატუს-კვოს“ დამყარებას ამ მომენტისათვის. არ გავიხსენებ საოცარი სცენარის კულუარულ დეტალებს და დავასახელებ მამინ გამოცემულ რამდენიმე წიგნს, რომლებმაც განსაზღვრეს ფადოს „ოფიციალური“ ისტორია. ჯუღილი დანტასის არაჩვეულებრივ რომანში Severa (1900) და ამავე სახელწოდების მეტად წარმატებულ თეატრალურ სპექტაკლში (Dantas, 1901) ლეგენდა ამბობს: არისტოკრატი მამაკაცი, შეყვარებული ღარიბ მომღერალ ქალზე, ტირილით განაცხადებს, რომ ეს არის პორტუგალიის ბედისწერა, იღუპებოდნენ ბედის, ფადოს გარემოცვაში (სცენა X, II აქტი). ორი სხვა წიგნი – ჯონ პინტო ჯო კარვალის *História do Fado* (ფადოს ისტორია) (Carvalho, 1903) და ალბერტო პიმენტელის *A Triste Canção do Sul* (სამხრეთის სევდიანი სიმღერა: სუბსიდიები ფადოს ისტორიისათვის) (Pimentel, 1904), კონტრასტული მისსავე „ჩრდილოეთის მხიარულ სიმღერებთან“ (Pimentel, 1905) იძლევა ფადოს დოკუმენტირებულ ლიტერატურულ ტექსტს და მის კლასიფიკაციას. ეს წიგნები და თეატრალური სპექტაკლი ავსებენ ამ პოპულარული სიმღერის მუსიკალური ტრანსკრიპციების (Neves e Campos, 1893, 1896, 1899) პირველ ყოვლისმომცველ კოლექციაში გამოქვეყნებულ ინფორმაციას, სადაც ეროვნული რეზონანსის მქონე ფადო ჰარმონიულადაა არაჩვეულებული რომანტიკული სახით. ის, რაც იწერებოდა ფადოს შესახებ, თითქოს მის განწმენდას ემსახურებოდა, აღინიშნებოდა კიდევ, რომ ის აღარ იყო უხამსი სიმღერა (ibid, 1893: 31). ფადოს იდეა, როგორც ნაციონალური სიმღერისა, სწორედ მაშინ დაიბადა. ნაციონალური ფადო წარმოდგენილია საფორტეპიანო ტრანსკრიპციებში (Neves and Campos, 1899: 43), სადაც რედაქტორი აღნიშნავს, რომ მუსიკაში გამოყენებულია მისი სხვადასხვა პოპულარული ვერსია. პიმენტალი ასევე აღნიშნავს, რომ ნაციონალური ფადო შექმნილია ცნობილი გიტარისტის ჯონ მარია დოს ანჟოს (Pimentel, 1904: 271) მიერ. პინტო ჯო კარვალის იტყობინება მარკუს კასტელო-მელჰორის გარდაცვალებას, მოიხსენიებს კორიდას, გიტარას და ფადოს, როგორც ეროვნულ სახასიათო სიმღერას, რომელიც შექმნილი უნდა იყოს უზარმაზარი მუხტით... (Carvalho, 1903: 268). თუ მივუბრუნდებით დანტასის მიერ წარმოდგენილ სევერას ლეგენდას, 1901 და, მოგვიანებით, 1931 წლებში, რამდენიმე თეატრალური სპექტაკლის განხორციელებას და აღვნიშნავთ ფადოს შესახებ სამეცნიერო კვლევების უქონლობას, პინტო დე კარვალისა და ალბერტო პიმენტალის საფორტეპიანო ნოტების ხელახლა გამოცემას 1984 და 1989 წლებში, შეიძლება ითქვას, რომ XX საუკუნის ბოლო დეკადაში ისევ გაცოცხლდა ფადოს მნიშვნელობის ძველი, ნაციონალისტური გააზრება.

ლეიტაო დე ბაროს პირველი პორტუგალიური ფონოგრაფიული ფილმი (1931) უზარმაზარი წარმატება იყო. ზუსტად შეირჩა სევერას მონაკვეთი, ადაპტირებული დანტასის რომანიდან. ნაწყვეტი სოციალური კლასების კონფრონტაციას სიყვარულის გზით გვიჩვენებს. სევერა

მღერის ფადოს მდიდრულ არისტოკრატიულ წვეულებაზე და გრაფის საცოლე ამჩნევს მათ კავშირებს¹. ამან იმუშავა და თუ პორტუგალიელს, ეროვნული მიზნებისთვის მოუხდებოდა ეცხოვრა მსგავს დრამატულ პერიოდში, ფადო მისი ენა იქნებოდა.

ახლანას ალმოჩენილი, 1910 წელს 12 დღიანი დისკზე ჩაწერილი *Fado da Revolução*, წარმოგვიდგენს მეტად განსხვავებულ ხმებს, ან პერსპექტივებს ფადოს „პოლიფონიური“ ისტორიისათვის. პორტუგალიის ისტორიას იგი ახლებურად მოგვითხრობს.

No dia 5 de Outubro
Rebentou a Revolução
O trono caiu por terra
Cantou vitória a nação

ხუთ ოქტომბერს
რევოლუციამ იფეთქა
ტახტი დაეცა მიწაზე
ხალხმა უმღერა გამარჯვებას

O rei e a sua gente
Fugiram de Portugal
Foram embarcá-lo à Ericeira
P'ra ninguém lhe fazer mal

მეფე და მისი ხალხი
გაიქცა პორტუგალიიდან
მათ გაცურეს ერისეირაში
ისე, რომ მათ არაფერი დაუშავეს

E tu que estás no poder
Governando com liberdade
Vivam os seus defensores
Por toda a eternidade.

და თქვენ, ხელისუფლებაში მყოფნი,
მართავთ თავისუფლებით
მრავალჟამიერ მათ მხარდამჭერებს
სამარადჟამოდ.

ეს სიმღერა წარმოგვიდგენს ფადისტას (ასე უწოდებდნენ ფადოს შემქმნელებს)² ინდივიდუალისტურ ხედვას, რომელმაც გაბედა მონარქიის დაცემის შემდეგ კრიტიკულად მოეხსენიებინა ახალი ადამიანი ხელისუფლებიდან. ახალი ნაციონალიზმი გამოხატული იყო ინდივიდუალური რაკურსით, რომელიც მხარდაჭერილი იყო პორტუგალიაში ახლადამოჩენილი უცხოური ზმისჩამწერი ინდუსტრიის მიერ. ფადოდ წოდებული ამგვარი კრიტიკული სიმღერები, ჩაწერილი იყო და მხოლოდ ახლა გახდა ხელმისაწვდომი კვლევისათვის. ცენტრალიზებული ხელისუფლების ძალებისადმი დაპირისპირებულმა ამ სიმღერებმა, სხვა მრავალმნიშვნელოვან ხმოვან ჩანაწერებთან ერთად, ისევე, როგორც *Fado do Zé Povo*-მ, რომელშიც მომღერალი მოუწოდებს, ყურადღება მიაქციონ სახელმწიფო ბიუჯეტის მენეჯმენტს, სიცხადე შეიძინა: მოგვიანებით, 1940 წელს კომუნისტმა კომპოზიტორმა ლოპეს გრასამ მათ „მოქმედების სიმღერები“ შეარქვა, 1970 წელს კი „ინტერვენციის სიმღერები“ უწოდეს.

სასიმღერო სტილი და ორნამენტაცია

სხვა სახის მნიშვნელოვანი „პოლიფონიური“ სიტუაცია შეიქმნა ფადოს ისტორიაში ადრეულ 1940-იან წლებში. ეს, თავის მხრივ, დაკავშირებული იყო ჟღერადობასა და ვოკალურ სტილთან, რომელიც დიდი მომღერლის, ამალია როდრიგესის გამოცდილებას უკავშირდება. ეს თავად მომღერალმა 1990 წლის ზაფხულში ჩემთვის მოცემულ მეტად საინტერესო ინტერვიუში განაცხადა.

ამალია როდრიგესი, როგორც მომღერალი, აღმოაჩინეს 1940 წელს და, აქედან მოყოლებული, დიქტატორული კულტურული სამსახურის მიერ გამოიყენებოდა, როგორც ერის წა-

მეგანი მუსიკალური ხმა. მას უყვარდა სიმღერა და მღეროდა, უპირატესად, ინდივიდუალურად და ემოციურად. ამალიამ მალე შეიტანა თავის რეპერტუარში ძალიან განსხვავებული ტიპის სიმღერები. თავისი ბუნებრივი ვოკალური უნარების შესაბამისად, მომღერალმა „მშრალ, მოსაწყენ და ვრცელ ფადოში“, როგორც მან აღნიშნა, ორნამენტები ჩართო. *Povo que Lavas no Rio* მისი შესრულებით ex-libris-ად გადაიქცა. ფადისტა ჟოაკიმ კამპოსმა (Joaquim Campos) ფოლკლორისტ პედრო ჰომემ დე მელოს (Pedro Homem de Mello) პოემის ნაწყვეტი სტროფისა და *ფადო ვიქტორიას* მუსიკის საფუძველზე ტრადიციული *ფადოს* მელოდია შექმნა. ამ სიმღერის მაგალითზე ამალია ცდილობდა, აეხსნა ჩემთვის, რა არის *ფადო*. ამგვარად, ამალიას ხმაში, როგორც ის ხაზს უსვამდა, *Povo que Lavas no Rio*-ს საშუალებით, ჩვენ შეგვიძლია დავინახოთ, რომ *ფადო* არის სიმღერის მანერა, დამახასიათებელი ვოკალური სტილით, სადაც ტექსტის სხვადასხვა მონაკვეთის გარკვეული მარცვლების ორნამენტაცია უაღრესად მნიშვნელოვანია³. მან მიმღერა სიმღერის ერთი და იგივე, საწყისი სტროფი სხვადასხვა აქცენტებითა და ორნამენტაციით, რათა ეჩვენებინა, როგორ შეიძლება იყოს ნამღერი და მოსმენილი ერთი და იგივე სიმღერა, როგორც *ფადო* და როგორც *ვლამენკო*. შემდეგ მან დააყოვნა რამდენიმე წამი და დაასკვნა – *ფადო* არის ყველაფერი და არა აქვს მნიშვნელობა მის წარმომავლობას. ეს არის არა მისი, არამედ მისი აუდიტორიის აზრი, განმარტა მან. ეს არის არსი სტილისა, რომელსაც პოლიფონიურად აღიქვამდნენ მისი მსმენელები. ეს ამალიამ მისი კარიერის დასაწყისშივე შენიშნა.

ფადოს დეფინიციის ღიაობა აქ გამომხატულია ემპირიულად, მისი პოლიფონიური ბუნებიდან გამომდინარე. რაც შეეხება მუსიკალურ პოლიფონიურობას, ვოკალური ან ინსტრუმენტული წარმოშობის მრავალხმიან მუსიკასთან შედარებით, ამალიას მაგალითი გაცილებით უფრო მდიდარია, ვიდრე მანუელ ჟოაკიმ კარვალისი მის *რევოლუციურ ფადოში*, მიუხედავად იმისა, რომ ეს მუსიკალური ინტერპრეტაციის პერსონალური სტილის საკითხია.

ფადოს შემსრულებლები (მომღერლები და ინსტრუმენტალისტები) ჩაწერის დროს, შეცდომის დაშვების შიშით, დღესაც თავს იკავებენ ორნამენტაციისაგან. ასეთ პირობებში, რთული წარმოვიდგინოთ, როგორ შეზღუდავდა ეს შიში შემსრულებლებს 1910 წლის ჩაწერების დროს, როცა მატერიალური პირობები უფრო მძიმე იყო და შესაძლებლობები – უფრო მწირი⁴.

ინტეგრაცია და თავისუფლება

და ბოლოს, მუსიკალური ინტეგრაცია და თავისუფალი ინტერპრეტაციის მზარდი ტენდენციები *ფადოს* პოლიფონიურ ნაირსახეობას დღეისათვის გავლენასა და მნიშვნელობას მატებს. როგორც ისტორიული ჩანაწერები გვიჩვენებენ, 1973 წელს კარლოს დო კარმომ (Carlos do Carmo) გამოუშვა LP ვინილის ფირფიტაზე ჩაწერილი *Um Homem na Cidade* (მაშაკაცი ქალაქში) *ფადო* ახალი ჟღერადობითა და ინსტრუმენტული თანხლებით⁵. დულჩე პონტესმა (Dulce Pontes) ააღორძინა ამალიას *Fado Solidão* (სიმარტოვის *ფადო*)⁶, როგორც *Canção do Mar* (ზღვის სიმღერა)⁷, მოგვიანებით ის გადაიქცა უფრო დიდ ჰიტად *Desert Fantasy* (უდაბნოს ფანტაზია) სარა ბრაითმანის შესრულებით⁸. აბოუ კალილი და რიკარდო რიბეირო ასრულებდნენ ლიბანურ/პორტუგალიურ ვერსიას *ფადოს* – *Se o meu amor me pedisse* (თუ მოხვო ჩემს სიყვარულს)⁹ – გავლენით. არც ერთი მათგანის მუსიკალური პლასტიკურობა არ არის ახალი.

ფაქტობრივად, უკვე ადრეულ 1950-იან წლებში *ფადო* იყო უდიდესი მუსიკალური ინ-

ტეერაციის ობიექტი, გამოყენებული პოლიტიკური პროპაგანდისთვის. ამაღია კიდევ ერთხელ ჩაება მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი კრიზისიდან ევროპის გამოსვლის პროცესში, მსგავსად ზოგიერთი ჩრდილოეთ და სამხრეთ ევროპელი და ამერიკელი დიდი მომღერლისა.

ჩემს პრეზენტაციას დავასრულებ იმის აღნიშვნით, რომ ლუის არმსტრონგმა 1953 წელს ნიუ-იორკში არაჩვეულებრივად შეასრულა ჯაზურ სტილში *Fado Coimbra, April in Portugal*¹⁰. მსოფლიოს მოქალაქეთა ეროვნული გათავისუფლებისკენ მიმართული ეს პოლიფონიური ხმები შეიძლება ვიპოვოთ *ფადოსა* და მისი მსგავსი სიმღერების მცირერიცხოვან ისტორიულ ჩანაწერებში. ამგვარად, დავიწყოთ ეთნომუსიკოლოგიური დისკუსიები მუსიკისა და ტრანსნაციონალიზმის შესახებ.

შენიშვნები

¹ http://www.youtube.com/watch?v=br_1XFJK400, 05.06.12.

² მანუელ ჯოაკიმ კარვალიო.

³ <http://letras.terra.com.br/amalia-rodrigues/230947/>, 05.06.12

⁴ ინფორმაციის მოწოდებისათვის მაღლობას უუხდი არმენიო მელოს, ეროვნული კონსერვატორიის მუსიკის სკოლის პორტუგალიური გიტარის პროფესორსა და უნივერსიდადე ნოვა დე ლისბოას ეთნომუსიკოლოგიის დოქტორანტსა და მის აკადემიურ ხელმძღვანელს ჯონ სოიერო დე კარვალიოს.

⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=ukEDg9LI22o&feature=related>, 05.06.12.

⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=i-JXKvIGc9U&feature=related>, 05.06.12.

⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=QCahD0M9cv4>, 05.06.12.

⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=QCahD0M9cv4>, 05.06.12.

⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=AICT0p0X6e4>, 05.06.12.

¹⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=pgekMkn6YKQ>, 05.06.12

MARIA DE SAO JOSE CORTE-REAL
(PORTUGAL)

POLYPHONY AND EVOLUTION IN *FADO* HISTORICAL RECORDINGS FROM PORTUGAL

*Nothing conclusive has yet taken place in the world,
the ultimate word of the world and about the world has not yet been spoken,
the world is open and free, everything is still and will always be in the future.*
(Mikhail Bakhtin, 1984: 166)

Introduction: *Fado*, the UNESCO List, Polyphony and Evolution

What voices may we – ethnomusicologists listen to in *fado* in 2012? Now that almost a year has passed since *fado* was included into UNESCO's Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity; that twenty years have passed since the Portuguese migrants showed how they play with their individual identity in the transnational situation through *fado* performance around New York (Côrte-Real, 1991); that twelve years have passed since I studied the relationship between cultural policy and music expression in the transition from dictatorship to democracy in Portugal, precisely motivated by the nationalist imprisonment of those Portuguese migrants (Côrte-Real, 2000); and finally that Internet opened doors wide to every kind of *fado* performance, thus made available at the simple touch of a keyboard key. We may hear many voices, contextualized in many perspectives, imbedded in ideological, acoustic and commercial motivations and trends; and it is not easy to separate and talk clearly about them.

Mikhail Bakhtin's early ideas on the interpretation of the openness of the world are most helpful for the analysis of *fado* as a music category. His writings on the *Answerability of Art* were seminal for his choice of the concept of polyphony to develop his thoughts (Bakhtin, 1919). Through the analysis of Dostoevsky's work in which Bakhtin stresses that the main characters are presented by the others, through their respective perspectives instead of the narrator's one, he laid foundations for a reasoning still underdeveloped in many sectors of the Portuguese society till today (Bakhtin, 1929). His writings as well as those by Mikhail Foucault on the openness of the language in which he mentions it as never finished and enriched by the chain made by those who participate in it (Foucault, 1966). And finally the writings of Clifford Geertz on the interpretation of cultures as webs of meaning helped me to understand the value of the openness of *fado* and also helped me to separate, for discussion, some different voices that have shaped it through time (Geertz, 1973). For this task I use a number of historical records in written, drawn/painted, phonographic and cinematographic sources. The paths of evolution are open to interpretation by each one of us as soon as the information unfolds... certainly unfinished, hopefully gaining freedom.

Nationalism and the Recording Industry

Like a rose-thorn in a flower bouquet, the recently found recording of the *Fado da Revolução*

(Revolution Fado) from 1910, reminds us how the individual action worked towards the established canon. History has shown that by the turn of the 19th to the 20th century centralized nationalist feelings were supported by the state-protected cultural industries. The emerging foreign recording industry in Portugal however, supported some individual initiatives, challenging the status quo of the moment. Not mentioning backstage details of this amazing scenario, I point to some then-published books on what became the “official” history of *fado*. In particular the romance *A Severa* by Júlio Dantas (1900), the very successful theater play with the same name (Dantas, 1901), in which the legend is set: the aristocratic male said to be in love with the poor female singer cries stating that: “It is the destiny of Portugal to die embracing the fate!” [*É destino de Portugal morrer abraçado ao fado!*] (Scene x, second act). Two other books *História do Fado (History of Fado)* by João Pinto de Carvalho (1903), and *A Triste Canção do Sul (The Sad Song of the South: Subsidies for the History of Fado)* by Alberto Pimentel (1904), contrasting with his *Happy Songs of the North* (1905), provided documentation and classification of *fados*’ literary texts. These books and the theater play, complementing the information published on the first comprehensive collection of musical transcriptions of popular songs (*Neves e Campos* 1893, 1896, 1899) harmoniously arranged the romantic image of *fado*, of nationalist resonance. The written references about *fado* worked as if to clean it, even mentioning that it is not an obscene song any more (ibid, 1893: 31). The idea of *fado* as the national song was born then. *Fado Nacional* is presented in a transcription for piano (Neves and Campos 1899: 43) in which the editor notes that the music is used with different popular verses. Pimentel also mentions *Fado Nacional*, he states that it was composed by the famous guitar player João Maria dos Anjos (Pimentel, 1904: 271). Pinto de Carvalho, referring to the death of the Marquis of Castello-Melhor, mentions tauromachy, guitar and *fado* as the song so characteristically national, that seems to be composed with the oceanic pulsations... (Carvalho, 1903: 268). The return to the *Severa* legend as presented by Dantas, then in 1901 and later in 1931, among other dates of smaller theater productions, the absence of scientific studies on *fado* and the re-edition of the books by Pinto de Carvalho and Alberto Pimentel in 1984 and 1989 respectively, revived old nationalist constructions of the *fado* meaning in the last decades of the 20th century.

The first Portuguese phonographic-film, by Leitão de Barros (1931) was an enormous success. The plot chosen was precisely that of *Severa*, adapted from the romance of Dantas. The excerpt shows the confrontation between social classes through love affairs. *Severa* sings *fado* in a sumptuous aristocratic party and the fiancé of the count notices their connections¹. It worked as if the Portuguese, for nationalist purposes, would live in such a drama plot, *fado* being the language.

The recently found *Fado da Revolução*, in a 12-inch recording from 1910, shows a very different voice or perspective for the polyphonic history of *fado*. Documenting Portuguese history, it proposes a new popular position.

O Dr. Afonso Costa
Ele tudo quer seguir
Andou armado na guerra,
Não para de discutir

Dr. Alfonso Costa
 He wants to follow everything
 He was armed in war,
 Do not stop to discuss

No dia 5 de Outubro
Rebentou a Revolução

On 5 October
 Revolution broke out

*O trono caiu por terra
Cantou vitória a nação*

The throne fell to the ground
The nation sang victory

*O rei e a sua gente
Fugiram de Portugal
Foram embarcá-lo à Ericeira
P'ra ninguém lhe fazer mal*

The king and his people
Fled from Portugal
They were shipped to Ericeira
So that nobody hurt them

*E tu que estás no poder
Governando com liberdade
Vivam os seus defensores
Por toda a eternidade.*

And you who are in power
Ruling with freedom
Long live their supporters
For all eternity.

This song represents the individualist vision, through a *fadista*² who dared to critically advert the new man in power after the fall of monarchy. New nationalism was expressed from an individual perspective supported by foreign recording industry emerging in Portugal. Meaningful critical songs similar to this one, classified as *fados*, were recorded and are only now being available for research. Opposing the centralized governmental forces, these songs – there are other meaningful sound recordings such as *Fado do Zé Povo* in which the singer calls attention for the management of the state budget – gave voice to what then thus gained some visibility: action songs as they were later classified by the communist composer Lopes Graça, in the 1940s, and intervention songs as they were called in the 1970s.

Singing Style and Ornamentation

Another kind of meaningful “polyphonic” situation happened in the history of *fado* from about the early 1940s on. This one has to do with sound and vocal style itself as it was experienced by the great singer Amália Rodrigues, and was mentioned to me as an outflow by Amália herself in a most interesting interview, at her home, in the summer 1990.

From 1940 on, Amália Rodrigues was discovered and used by the dictatorial cultural services as the main musical voice of the nation. Loving to sing, and doing it in a rather personal and emotional way, Amália soon included very different kinds of songs in her repertoire. Due to her natural vocal skills she also included ornaments in “dry, long and tedious *fados*” as she put it. *Povo que Lavas no Rio* became an ex-libris of her contribution. With verses extracted from a poem by the folklorist Pedro Homem de Mello, and music of the *Fado Victoria*, a traditional *fado* melody composed by the *fadista* Joaquim Campos, this song was used by Amália to explain me what *fado* is. So, in Amália’s voice, and as she stressed we may see through *Povo que lavas no rio*, *fado* is a way of singing, characterized by the vocal style in which the ornamentation of some particular syllables in different parts of the text is of paramount importance³. She sang me the same initial verse of the song with different accents and ornaments to show how the same song could be sung and heard as a *fado* or as a *flamenco cante*. Then she took only some seconds to conclude that *fado* is everything she sings regardless of the song origin. And it is not her but her audience who says so, she explained. It is a matter of style polyphonically recognized by the voices of her listeners. And this happened – Amália stressed – since very early in her career as a singer. The opened character of the definition of *fado* was expressed there as an em-

pirical conclusion, relying on its polyphonic nature. Regarding musical polyphony strictly speaking, meaning multipart music of vocal and instrumental origin, Amália's example is far richer than that of Manuel Joaquim Carvalho in his *Fado da Revolução*. Although it is obviously a question of personal style in musical interpretation, it surpasses it. If even today *fado* singers and players do restrain their ornamentation practice in recording sessions for the fear of making mistakes, one may imagine how this fear limited their recording performances when financial conditions were much more expensive and opportunities much rarer as happened in 1910⁴.

Fusion and Freedom

Last, but not least, the increasing trends for music fusion and free interpretation do add meaning to the polyphonic variety of *fado* influences and meanings nowadays. As historical recordings show when Carlos do Carmo produced the LP vinyl record *Um Homem na Cidade (A Man in the City)* in 1973 with a new sound and instrumental functioning for *fado*⁵. Or when Dulce Pontes revived Amália's *Fado Solidão (Loneliness Fado)*⁶ as *Canção do Mar (Sea Song)*⁷ later turned into even greater hit "Desert Fantasy" by Sarah Brightman⁸. Or when Rabih Abou-Khalil and Ricardo Ribeiro play a Lebanese/Portuguese influenced version of *Se o meu amor me pedisse (If you ask me my love)*⁹. None of this music plasticity is new. In fact already in the early 1950s *fado* was the subject of great musical fusion for political propaganda reasons for the European recovery after the Second World War. Once more Amália was involved, as well as some great North and South European and American singers and musicians. And I finish my presentation with a precious phonogram of the *Fado Coimbra* sang to jazz sound as *April in Portugal* in New York by Louis Armstrong in 1953¹⁰. Heading to the nationalist liberation of the world citizens these polyphonic voices found in a handful of historic recordings of *fado* and related songs thus unveil the path for an ethnomusicological discussion about music and transnationalism.

Notes

¹ Available at http://www.youtube.com/watch?v=br_1XFJK400 accessed on 05.06.12.

² Manuel Joaquim Carvalho.

³ Available at <http://letras.terra.com.br/amalia-rodrigues/230947/> accessed on 05.06.12.

⁴ Information given by Arménio Melo, Professor of Portuguese Guitar at the Escola de Música do Conservatório Nacional, and PhD student of Ethnomusicology at the Universidade Nova de Lisboa to his academic advisor João Soeiro de Carvalho, whom I thank the authorization to mention.

⁵ Available at <http://www.youtube.com/watch?v=ukEDg9Ll22o&feature=related> accessed on 05.06.12.

⁶ Available at <http://www.youtube.com/watch?v=i-JXKvIGc9U&feature=related> accessed on 05.06.12.

⁷ Available at <http://www.youtube.com/watch?v=QCahD0M9cv4> accessed on 05.06.12.

⁸ Available at <http://www.youtube.com/watch?v=D4egvCyHhWo> accessed on 05.06.12.

⁹ Available at <http://www.youtube.com/watch?v=AICT0p0X6e4> accessed on 05.06.12.

¹⁰ Available at <http://www.youtube.com/watch?v=pgekMkn6YKQ> accessed on 05.06.12.

References

Bakhtin, Mikhail. (1919 [1990]). *Art and Answerability: Early Philosophical Essays*. Edited and translated by Michael Holquist and Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press.

Bakhtin, Mikhail. (1929 [1984]). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Edited and translated by Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Carvalho, Pinto de. (1903 [1982 and 1984]). *História do Fado*. Lisboa, Empresa da História de Portugal. Sociedade Editora. Publicações D. Quixote.

Côrte-Real, Maria de São José. (1991). Retention of Music Models in Fado Performance among Portuguese Migrants in New York. MA Dissertation. New York: Columbia University.

Côrte-Real, Maria de São José. (2000). Cultural Policy and Musical Expression in the Transition from Dictatorship to Democracy in Portugal (1960s to 1980s). PhD Dissertation. New York: Columbia University.

Dantas, Júlio. (1900). *A Severa*. Porto: Domingos Barreira Editor.

Dantas, Júlio. (1901). *A Severa: Peça em quatro actos*. Lisboa, Sociedade Editora Arthur Brandão & C^a.

Foucault, Michel. (1966). *Les Mots et les Choses: Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Éditions Gallimard.

Geertz, Clifford. (1973). *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, Inc. Publishers.

Neves, C.A. and Campos, G. (1893, 1896, 1899). *Cancioneiro de Músicas Populares*, 3 Vols. Porto: Tipografia Ocidental.

Pimentel, Alberto. (1904 [1989]). *A Triste Canção do Sul: Subsídios para a História do Fado*. Lisboa: Livraria Central de Gomes de Carvalho Editor, Publicações Dom Quixote.

Pimentel, Alberto. (1905 [1989]). *As Alegres Canções do Norte*, Lisboa: Livraria Central de Gomes de Carvalho Editor, Publicações Dom Quixote.

**„ჩამორთმეული“ უნისონური სიმღერა – კოლექტიური
შესრულების უმარტივესი ტიპი ეთნიკურ მუსიკაში**

წინამდებარე სტატია¹ აგრძელებს ჩემს კვლევას (Lobanov, 2011, 2012) ჩრდილოეთ ევროპის ფინო-უგარების ხალხთა ეთნიკურ მუსიკაში არსებული ერთობლივი სიმღერის შესახებ, ვინაიდან ამ საკითხისადმი მანამდე ინტერესი არავის გამოუჩენია (Jordania, 2006: 67).

დიდი ხნის წინ გავიგე, რომ მრავალხმიანობის საწყისები შეიძლება მოიძებნოს მამაკაცთა და ქალთა ერთობლივ სიმღერაში², როდესაც ისინი მღეროდნენ ერთსა და იმავე მელოდიას სხვადასხვა ოქტავაში. მიუხედავად ამისა, ტემბრული და რეგისტრული კონტრასტი ქმნიდა შთაბეჭდილებას, თითქოს სიმღერა იმღებოდა ხმებში (Khominsky, 1975: 16).

იყო თუ არა ოქტავაში სიმღერა პოლიფონიის გამოვლენის უძველესი სახე, შესაძლოა, დისკუსიის საგანს წარმოადგენდეს. ყოველ შემთხვევაში, ზოგიერთი უძველესი ხალხის ტრადიციულ კულტურაში ქალთა და მამაკაცთა ერთობლივი სიმღერა ტაბუდადებული იყო.

დღეს მამაკაცთა და ქალთა ერთობლივი სიმღერა ოქტავაში კოლექტიური შესრულების ყველაზე გავრცელებული, ურბანიზებული ტიპია შეხვედრებზე, დემონსტრაციებზე, სტადიონებზე, მეგობრებში და სხვა სოციალურ სიტუაციებში. თუ მისი, როგორც უძველესი დროის პირველადი ტიპის სიმღერის განხილვა ძნელია, ეჭვგარეშეა, რომ სტრუქტურული თვალსაზრისით, ეს კოლექტიური სიმღერის უმარტივესი ფორმაა.

ჩემ მიერ განხილულ ერთობლივი სიმღერის ტიპს ბევრი საერთო აქვს ამ ოქტავებთან. ჯერ ერთი, ორივე შემთხვევაში, როგორც შემდგომ ვნახავთ, შენარჩუნებულია მონოდიური საფუძველი. მეორეც, შენარჩუნებულია იგივე ორმაგი ბუნება: ერთი მხრივ, არქაულია და, მეორე მხრივ, ორგანულადაა ჩართული თანამედროვე ურბანიზებულ მასობრივ სიმღერაში. სიმღერის ეს ტიპი საშუალებას იძლევა, უნისონური ვოკალური პარტია მოძრაობდეს მაშინაც კი, როდესაც ერთი მომღერალი სუნთქვის ასაღებად ჩერდება, ხოლო სხვები სიმღერას განაგრძობენ. ეს მეთოდი, ან, უფრო სწორად, სიმღერის ტექნიკა, საგუნდო შესრულებისას, ცნობილია, როგორც „ჯაჭვური სუნთქვა“. მისი ამოცანაა, შეარბილოს სუნთქვისას არსებული შესვენებები და არ დაირღვეს მელოდიის მთლიანობა.

ყოველდღიურ სიმღერაში ეს ტექნიკა სხვადასხვაგვარად ვლინდება. ზოგიერთი მომღერალი ჩრდილავს სხვა მომღერლებს და ცდილობს, თავის თავზე აიღოს ინიციატივა, ზოგიერთები – ეთიშებიან სიმღერას, როდესაც რაიმე ავიწყდებათ, ისვენებენ ან ყურადღება ეფანტებათ და ა.შ.

მიუხედავად ამისა, საამების, კარელებისა და ჩრდილოეთ ევროპის სხვა ხალხების ეთნიკურ მუსიკაში, ეს ტექნიკა იძენს სპეციფიკურ სტილისტურ ხასიათს და განუმეორებელ კოლორიტს და, როგორც ეთნოკულტურული ფენომენი, გადაიქცევა კოლექტიური სიმღერის განსაკუთრებულ ტიპად.

ეთნიკურ მუსიკაში ერთობლივი სიმღერისას, ისევე, როგორც ყოველდღიურობაში, შენარჩუნებულია ინიციატივის აღების მომენტი. ამიტომ, გთავაზობთ, ეთნიკურ მუსიკასთან მიმართე-

ბაში მას „ჩამორთმეული უნსონური სიმღერა“ ვუწოდოთ.

ქვემოთ ვიმსჯელებთ იმის შესახებაც, რატომ ვერ შენიშნეს ადრე სიმღერის ეს ტიპი ჩრდილოეთ ევროპის ვოკალური მუსიკის მკვლევრებმა. მაგრამ, მანამდე უნდა განვსაზღვროთ „ჩამორთმეული უნსონური სიმღერის“ ზოგიერთი ეთნო-სტილისტური თავისებურება.

ამ რეგიონში წარმოდგენილია ნორვეგიული *Val'gon-guoi'ka*, რომელსაც ჩანაწერებიდან ვიცნობ. მიუხედავად იმისა, რომ იგი სრულდება პროფესიონალი მომღერლების მიერ და ინტონაციური სტრუქტურა არ არის ისეთი, როგორც ადრეული მე-20 საუკუნის ჭეშმარიტ ფოლკლორულ *ოიკში*, მსგავსი ფოლკლორიზმი შორს არ არის ფოლკლორული ორიგინალისგან³. *Val'gon-guoi'ka*-ში ხმის ჩამორთმევა ორი მეთოდით ხდება: ხმა გამოეყოფა უნსონს 1-1,5 წამით, ან თავის თავზე იღებს ლიდერობას ხმის სიმძლავრისა და ვოკალურ-ინტონაციური სიმდიდრის მეშვეობით. დუეტში არის წამყვანი მომღერალი (ზოგჯერ, რა თქმა უნდა, ის გამოეყოფა უნსონიდან, და სიმღერა გრძელდება მის გარეშე), რომელიც მღერის მუდმივად თავისი დიაპაზონის ნებისმიერ ნაწილში და, ასევე, მეორე მომღერალი, რომელიც მღერის მაღალ ბგერებს და ჩუმდება, როდესაც პარტნიორი ჩამოდის დაბალ ბგერებზე. მუდმივად ამთავრებს ერთ-ერთი მომღერალი, ამ შემთხვევაში წამყვანი; და ეს ხდება რეგულარულად (მაგ. 1, აუდიომაგ. 1).

კ. ტირენის მიერ ჩაწერილ ავთენტურ *ოიკში*, ჩამორთმეული სიმღერა ისმის უჩვეულო ინტონაციურ სიმაღლეზე, რაც ნოტირებით, როგორც წესი, ვერ გადმოიცემა, მაგრამ მომღერლების ხმათა შესატყვისობა არსობრივად იგივეა (აუდიომაგ. 2).

ჩამორთმეული უნსონური სიმღერა ჩრდილოეთ ევროპულ რეგიონში გვხვდება, ისიც მხოლოდ სამ-ოთხ ჟანრში, რომლებიც დღემდე არსებობს. ესენია: საამის *ოიკი* და კარელიების *ოიგა*, კარელიების ხმით ტირილი და რუსული ეპიკური სიმღერები. ამ ტიპის სიმღერების სანოტო ჩანაწერები არ გამოცემულა, არსებობდა მხოლოდ ფონოგრაფის ან მაგნიტოფონის აუდიოჩანაწერები, მაშინ, როდესაც ხალხის კოლექტიური მეხსიერებიდან ყველა ეს ჟანრი, როგორც ბუნებრივი შესრულება დუეტში, თითქმის სრულიად გაქრა.

როგორც ნ. ა. ლავონენი (Lavonen) აღნიშნავდა, ჩრდილო კარელიების *ოიგა* შეიძლება ბოდა შესრულებულიყო დუეტში, როდესაც „ერთი გამოსცემს ხმებს, ხოლო სხვა – თანხლებას უწევს ხმით“ (KĖ, 1993: 31). ისინი შეიძლება ბოდა შესრულებულიყო, ასევე, მრავალი მონაწილის მიერ: „თქვენ, დეიდა, მხოლოდ სიტყვები თქვით, ჩვენ კი შევასრულებთ იოიგატს“, ასე სთხოვდნენ გოგონები მოხუც ქალს, ეთქვა *ოიგას* ტექსტი (KĖ, 1993: 31). ერთობლივი სიმღერის ტრადიცია აირეკლება *ოიგას* ტექსტებშიც:

„მოდი, დავიწყოთ, მოცუბო, იოიგატი

ან აგრეთვე ბატებო, სიმღერა,

და ვიმღეროთ ამის შესახებ მერე“ და ა.შ. (VKY, 2000: No. 12)

მიმართვა არა ერთი, არამედ რამდენიმე გოგონასადმი, კოლექტიურ შესრულებაზე მიუთითებს.

1960-1980-იანებში, კარელიელმა მეცნიერებმა ერთობლივ სიმღერაში *ოიგა* ვეღარ აღმოაჩინეს, თუმცა 1915-1922 წლებში ისინი ჩაიწერა ა. ვიაისიანმა. საამის *ოიკის* მსგავსად, კარელიური *ოიგას* ასრულებს გაბმული გუნდები, რომლებიც მღერიან ასემანტიკურ კერბალურ მარცვლებზე (გლოსოლალიებზე). შემსრულებლებს შორის არის მთავარი მომღერალი, რომელიც მარტო იწყებს და ამთავრებს სიმღერას, ხოლო მეორე, ხმის ჩამორთმევი მომღერალი ახდენს მეტად ინტენსიური ჟღერადობის ზედა სექციის აქცენტირებას. დანარჩენ

სხვა პარამეტრებში, სიმღერის ეს ორი ტიპი ყველაფრით განსხვავებულია. კარელიური *იოიგა* სრულდება უკიდურესად ნელ ტემპში კვინტის დიაპაზონში. *იოიგას* შესწავლილ მაგალითში მეორე მომღერლის ხმა, ძირითად მომღერალთან შედარებით, ოქტავით მაღლა ჟღერს (მაგ. 2, აუდიომაგ. 3).

ჩემი აზრით, ყველა აღნიშნული თვისებით, კარელიური *იოიგა* რუსული „ზნამენური საგალობლის“ მსგავსია. ჩემი თეორიის თანახმად, ამის მიზეზი ისაა, რომ დიდი ხნის განმავლობაში ჩრდილო კარელიელები იყვნენ ძველმოწესეები, რომლებიც მღეროდნენ ზნამენურ, ანუ მონოდიურ საგალობლებს. წამყვანი მომღერლის შემდეგ ოქტავის ინტერვალში სიმღერა სწორედ ზნამენურ საგალობელში გვხვდება. ხმის ჩამორთმევა, ამ შემთხვევაში, კიდევ უფრო გარკვევით ისმის.

ჩრდილო კარელიელებთან *იოიგა* ასრულებს ლირიკული სიმღერის ფუნქციას. ძირითადი თემებია ქალისა და ვაჟის დამწვინდობება, როცა ვაჟი მიდის სამხედრო სამსახურის მოსახდელად ან ქორწილისთვის ფულის გამოსამუშავებლად. ამიტომ გასაკვირი არ არის, რომ *იოიგას* მუსიკალური გამომსახველობა ახლოსაა ჩრდილო კარელიელების საქორწილო ტირილებთან. *იოიგას* მსგავსად, კარელიური ლამენტაციები შეიძლება შესრულდეს ქორწილზე რამდენიმე მომღერლის მიერ, მაგრამ მათი რაოდენობა აქ დარეგულირებულია: ორი ან სამი, უმეტესწილად – ორი. ნ.ა. ლავონენმა, რომელიც დაინტერესებულია კარელიაში არსებული ერთობლივი სიმღერით, ეს ფაქტი ასე აღწერა 1979 წელს: ორი ან სამი გათხოვილი ან ქვრივი ქალი პატარძალთან დგას და მისი სახელით მოთქვამს, ითხოვს რაიმეს, რაც რიტუალისთვისაა საჭირო, ან მაღლობას იხდის საჩუქრებისთვის და ა.შ. (Lavonen, 1989).

კარელიურ ტირილებს აქვთ სრულიად ასიმეტრიული, პრაქტიკულად, პროზაული ტექსტი, რომელიც შემოსაზღვრულია ხანგრძლივი სალაპარაკო ეპიზოდებით. ამგვარ ტირილებში ძირითადად ხდებოდა ტექსტის იმპროვიზირება.

რთულია გაიგო, როგორ შეიძლება აქ ერთი და იგივე ტექსტი იმღერებოდეს. ლავონენი ცდილობდა ამ საიდუმლოს ახსნას თვით ადგილობრივი მაცხოვრებლებისგან და ზოგჯერ ძალიან ზუსტ პასუხს იღებდა:

„კ.: როგორ ტირის ერთდროულად ორი მომღერალი?

პ.: შეგიძლიათ ორმა შეასრულოთ *იოიგა* და იტიროთ ერთად.

კ.: როგორ ტირიან სამნი?

პ.: მათ შეეძლოთ ყველაფერი ერთ ხმაში ეკეთებინათ <...> ერთს მიჰყავდა და სხვანი მას მისდევდნენ.

კ.: როგორ მოთქვამდა ერთად სამი ქალი?

პ.: ისინი ამას უკვე მიჩვეულნი იყვნენ, ყველაფერს ერთ ხმაში აკეთებდნენ, იცოდნენ ყველა სიტყვა.

კ.: ორს ერთად შეეძლო დაეტირა მიცვალებული?

პ.: ორს ან სამს შეეძლო დაეტირა მიცვალებული, მაგრამ არა ერთად, ისინი ერთად მხოლოდ ქორწილებში გალობდნენ“ (Lavonen, 1989: 53-55).

შემსრულებელთა პასუხებიდან ჩანს, რომ ადგილობრივი ქალები მკაცრად მისდევდნენ ქორწილში ერთობლივი ტირილის ტრადიციას, მაგრამ არ უთქვამთ, რომ ტექსტი იმპროვიზებული იყო; მათ აღნიშნეს, რომ მომღერლებმა უკვე კარგად იცოდნენ ვერბალური ტექსტი და ხაზი გაუსვეს სიმღერის მონოდიურ ბუნებას.

ტირილები *იოიგასგან* რეფერენებისა და გლოსოლალიების არარსებობით განსხვავდება.

ტირილების მთელ ტექსტს აზრი და მნიშვნელობა გააჩნია. რაც არ უნდა უცნაური იყოს, ისინი ტირილებს უფრო ენერგიულად მღეროდნენ, ვიდრე *იოივას*. ხმების გაჩუმება ტირილებში ზოგჯერ უფრო ხანგრძლივია, ვიდრე *იოივაში* და, ამ შემთხვევებში, შესაძლებელია, ეს მოვლენა დაკავშირებულია აუცილებლობასთან, მოუსმინო, თუ რას მღერის პარტნიორი და შეუერთდე მას ტექსტის მომდევნო, ნაცნობი ნაწილის პირველ სიტყვაზე (მაგ. 3, აუდიომაგ. 4).

გარდა ამისა, განსხვავება იმაშია, რომ ტირილებში იშვიათია ხმების ინტერვალებში გაშლა. ეს მოვლენა, ვფიქრობ, სრულიად შემთხვევითია და მსგავს მაგალითებს არ მივიჩნევ ჰეტეროფონიის გამოვლენად. აქ ვერტიკალში ოდნავაც არ იკვეთება პოლიფონია, მაგრამ ამ ტირილების ტექსტი, როგორც პოეტური, ისე მუსიკალური, რეალურად მყარი არ არის, სიმღერას არ აქვს მეტნაკლებად სტაბილური ფორმა, მაშინაც კი, როცა ის ვარიაციულია. ეს ინტერვალები არ აბათილებენ „ჩამორთმეული უნისონური სიმღერის“ ერთობლივ პრინციპს, რომელიც იოივას მსგავსად, ჩრდილოეთ კარელიურ საქორწილო ლამენტაციებშიც სუბორდინაციას ექვემდებარება, როდესაც ორნი ან სამნი ერთად მღერიან.

გადავიდეთ ჟანრზე, რომელსაც განსაზღვრული პოეტური მეტრი და მელოდიის ჩამოყალიბებული ფორმა გააჩნია. ეპიკური სიმღერის *ილია მურომცი* და *მონადირე* აუდიოჩანაწერი ერთადერთია, რომელიც 1964 წელს სოფელ *მდინარე პეჩორაში* (კომის რესპუბლიკა) დ. მ. ბალაშოვმა (ისტორიული ნოველების ავტორი და ფოლკლორისტი) ოჯახური დუეტისგან ჩაიწერა. ეს სიმღერა, ბევრი სხვა პეჩორული სიმღერის მსგავსად, ერთხმად იმელოდით იმღერება. მელოდიის სიმღერას იწყებს მამაკაცი. მოგვიანებით, პირველი მახვილით ქალის ხმა ერთვება და ორივენი მღერიან მახვილით ბოლო მარცვალზე, რის შემდეგ მამაკაცი ჩუმდება და დასკვნით ნაწილში ქალი მღერის ლექსის დარჩენილ მარცვლებს (სურ. 1).

ამ შემთხვევაში, მთავარი როლი აქვს მომღერალს, რომელიც ქმნის ლექსს, მაგრამ მელოდიას ამთავრებს არა თვითონ, არამედ მოგვიანებით შემოსული ხმა, რომელიც თავის თავზე იღებს ინიციატივას და მარტო რჩება მელოდიური ხაზის დასრულებისას. რა თქმა უნდა, პეჩორული დუეტის მიერ შესრულებულ ეპიკურ სიმღერაში ერთი მნიშვნელოვანი განსხვავებაა აღსანიშნავი: მათი ჩამორთმეული სიმღერა არ არის ხანგრძლივად უნისონში. აქ შეიძლება მოვისმინოთ მართვადი ჰეტეროფონიის თავისებურებები ან რუსული პოდგოლოსური პოლიფონიის ჩანასახები (მაგ. 4, აუდიომაგ. 5).

ამ ეპიკური სიმღერის აუდიოჩანაწერი უნიკალურია, მაგრამ „ჩამორთმეული უნისონური სიმღერის“ ტიპი, რომელსაც, რთულია, ვუწოდოთ უნისონური, ბევრად ფართოდაა გავრცელებული ჩრდილოეთ რუსეთის ეპიკურ სიმღერებში. ეს დასტურდება ა. დ. გრიგორიევის მიერ შეგროვებული ნიმუშებით; მან ისინი ჩაწერა ფონოგრაფზეც, რაც, სამწუხაროდ, დაიკარგა. შემონახულია მხოლოდ სანოტო ჩანაწერები, რომლებიც გააკეთა ი. ტეზაუროვსკიმ. ბ. ვ. ასაფიევმა აღნიშნა მათი განსხვავება პოდგოლოსური ტიპის სიმღერებისგან, დაახასიათა რა უკანასკნელნი, როგორც „ხმის მკაცრი მხატვრულ-არქაული ტიპის შენარჩუნების მშვენიერი ნიმუშები“ (Asafiev, 1965: 21). მდინარე მეზენზე მდებარე სოფელში ჩაწერილი ეპიკური სიმღერის გრიგორიევისეულ ტრანსკრიფციაში, ვერტიკალში ტერციის, როგორც ინტერვალის შეგრძნება, რომელიც ორგანიზებას უწევს ჰარმონიას, რა თქმა უნდა, საგრძნობია. მაგრამ „ჩამორთმეული სიმღერის“ უნისონური ბუნება აქ ყველაზე მკაფიოდ ვლინდება, რაც აახლოებს მას საამისა და ჩრდილო კარელიელების სიმღერასთან (Grigoriev, 1910: XXII) (მაგ. 5, სურ. 2).

მოხსენებისთვის განკუთვნილი დრო არ იძლევა საშუალებას, აღიწეროს აღნიშნული მოვლენა ბალტიელი ფინებისა და რუსების მეზობელ სამოედებთან. ერთობლივი შესრულების „ჩამორთმეული სიმღერის“ ტიპის არსებობა ადრეულ მე-19 საუკუნეში აღნიშნეს ნენების ხალხთა ენისა და ზეპირი პოეზიის მკვლევრებმა. მაგრამ მოხსენებაში წარმოდგენილი მასალა გვაძლევს საშუალებას „კიდევ ერთხელ მივუბრუნდეთ კალეველას რუნას კოლექტიურ სიმღერას და დავამატოთ ამ საკითხს რამდენიმე ნიუანსი, რომელიც წამოიჭრება ფინური ეპოსის კვლევისას (Leisiö, 2004: 45).

რუნების სიმღერის „ორ კაცში“ მღერის ტრადიცია აისახება კალეველას პირველ სიმღერაში და ე. ლონროტის *მეზავრის ჩანაწერებში*, რომელიც დაწერა რუნების ძიების ექსპედიციისას. ამ ერთობლივი სიმღერის პროცესი უფრო დეტალურად აღწერა დ. კომპარეტიმ. თავის განმარტებებში იგი დაეყრდნო ფინელი ფოკლორისტების ნაშრომებს, რომელთაგან ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო ჯ. კრონი (Kron, 1835 – 1888).

ეპიკური სიმღერების მსგავსად, ფინური რუნა მიეკუთვნება ჟანრებს, რომელთაც აქვთ მყარი პოეტური მეტრი და ჩამოყალიბებული, პოეტური ტექსტის სიმეტრიული მელოდია. რუნას ასრულებს ორი მომღერალი, რომლებსაც ერთმანეთის ზელები უჭირავთ, ზელებით ეხებიან ერთმანეთის მუხლებს და ირწყვიან. რუნას სიმღერას, დ. კომპარეტის მიხედვით, ახასიათებს შემდეგი თავისებურებები: ა) პოემის სიმღერას იწყებს ეპიკური მომღერალი (päämies), რომელიც რუნას სიტყვებს მეხსიერებით მღერის; ბ) სტრიქონის მეორე ნახევარში მას უერთდება პარტინიორი (keralinnen) და მოკლე დროის განმავლობაში, სტრიქონის ბოლო მარცვლებზე ისინი ერთად მღერიან; გ) მეორე მომღერალი მარტო იმეორებს სიმღერის მელოდიურ ხაზს მაშინ, როდესაც პირველი ჩუმადაა და იხსენებს მომდევნო სტრიქონს (სურ. 3).

ზოგიერთ შემთხვევაში, სტრიქონებში მარცვლების განაწილებიდან გამომდინარე, მეორე მომღერალმა, რომელიც სიმღერას მხოლოდ იმეორებს, შესაძლოა სიტყვა „sanon“ („მე ვთქვი“) დაუმატოს (Comparetti, 1892: 66) და პირველი მომღერლის ნათქვამი დაადასტუროს.

სავსებით დასაშვებია რუნას ერთობლივი სიმღერის დროს ხმების უნისონური შეერთება, მსგავსად ზემოთ განხილულ ფინო-უგარულ ხალხთა ეთნიკური მუსიკის ჟანრებში წარმოქმნილი ვერტიკალისა. ინიციატივის ჩამორთმევა, ამავედროულად, ერთობლივი სიმღერის ყველაზე გასაოცარი ფორმაა, მაშინ, როდესაც ეპიკურ სიმღერაში ამ თავისებურებასთან ერთად, გვხვდება ხმათა რეგულარული დაყოფა ინტერვალებად. ეპიკური სიმღერა და რუნა ახლოსაა ერთობლივ სიმღერასთან იმიტაც, რომ რუნას მელოდიაში სტრიქონის მღერას ასრულებს მეორე დამხმარე მომღერალი, ხოლო კარელიელების იოიგასა და საქორწილო ლამენტაციებში ძირითადი მომღერალი ამთავრებს მელოდიას. ეპიკურ სიმღერაში მომღერლის პაუზას განაპირობებს დასამახსოვრებელი ტექსტის უზარმაზარი მასშტაბები.

* * *

ვიმედოვნებ, წარმოდგენილი მასალა დაგარწმუნებთ, რომ საქმე გვაქვს კოლექტიური სიმღერის საკმაოდ ჩამოყალიბებულ და მკაფიოდ გამოვლენილ ტიპთან. ეს ნამდვილად არ არის სიმღერის გამარტივებული შესრულება ჩამოყალიბებული ფორმით (აკომპანემენტის, პარმონიული ფაქტურის და ა.შ. გარეშე, როგორც ეს დღეს გვხვდება), არამედ წარმოადგენს კოლექტიური შესრულების ერთადერთ მეთოდს, რომელიც, შესაძლებელია, არსებობდეს გარკვეულ ეთნიკურ კულტურაში, ან მხოლოდ გარკვეული ჟანრის ხანგრძლივი ისტორიის მქონე სიმღერებში. ახლა ჩვენ შეგვიძლია მივუბრუნდეთ ზემოთ დაყენებულ საკითხს: რატომ არ იყო

შემჩნეული სიმღერის ეს ტიპი უფრო ადრე?

როგორც ცნობილია, სასიმღერო ფოლკლორის ჩამწერთა ყურადღება, პირველ ეტაპზე, მიმართული იყო ვერბალური ტექსტის დაფიქსირებისკენ (თუმცა, ყველას ესმოდა მუსიკის ჩაწერის აუცილებლობა). მათი მთავარი მიზანი იყო, ჩაეწერათ ერთხმიანი სიმღერა. ამის შედეგად წარმოიშვა მელოდიათა კატალოგიაზაციის ევროპული სისტემის შექმნის საკითხი, რომელიც დაბუშავდა სპეციალურად ერთხმიანობისთვის. აღნიშნულ პერიოდში იკვეთება ინტერესი პოლიფონიისადმიც, მაგრამ არა ყველა იმ ქვეყანაში, სადაც ფოლკლორისტიკა განვითარდა. მსოფლიოს მასშტაბით, პოლიფონიის შესწავლა ეთნომუსიკოლოგიაში ბევრად მოგვიანებით იწყება. ამან უარყოფითი გავლენა მოახდინა მეცნიერების მიერ ეთნიკური მუსიკის ფენომენის იმ მოვლენათა გაგებაზე, რაზეც ჩემს მოხსენებაში მაქვს საუბარი. მოვიტან რამდენიმე ფაქტს.

საამის იოიკის ძვირფასი და ძალზე დიდი ფონოგრაფიული კოლექცია შეაგროვა 100 წლის წინ შვედეთში მუსიკალური ფოლკლორისტიკის კლასიკოსმა, კარლ ტირენმა (Karl Tiren, 1869-1955). მის მიერ გაკეთებული 500-ზე მეტი ჩანაწერიდან, 50-ზე მეტი (ე.ი. თითქმის მთელი მასალის 10%) შეიცავს სიმღერებს ორი მომღერლისთვის და, იშვიათ შემთხვევაში, მეტი რაოდენობის შემსრულებელთათვის. ეს ყველაფერი დაფიქსირებული იყო ჩანაწერების მოკლე აღწერილობაში. 1942 წელს, ტირენის მასალებზე დაყრდნობით, გამოიცა იოიკის სანოტო კრებული. იმ დროში გაბატონებული მეცნიერული იდეის თანახმად, კოლექტიური სიმღერის ყველა ტრანსკრიფცია სანოტო დამწერლობაში აისახა, როგორც ერთხმანი მელოდები. ორი ხმის უნისონი, რომელიც რეალურად არსებობდა საამის ფოლკლორის „ჩამორთმეულ სიმღერაში“, ნიველირებული აღმოჩნდა (Tiren, 1942).

უფრო საინტერესო ისტორია უკავშირდება ფინურ სიმღერებს. კოლექტიური შესრულების რუნაში დ. კომპარეტის მიერ გაკეთებული ბეერის ზუსტი ანალიზი უშუალო დაკვირვებას მოითხოვდა. ამ უკანასკნელის აუცილებლობა ფინეთში გამძაფრდა მხოლოდ მაშინ, როდესაც დაიწყო კალევალას ყოველმხრივი მეცნიერული შესწავლა – ე.ი. 1870-1880-იანებში. 1894 წელს გაკეთდა ორი მომღერლის ფოტოსურათი, რომლებსაც ერთმანეთის ხელები ეჭირათ, როგორც ამას მოითხოვდა რუნას შესრულება და ამან დაადასტურა რუნას სიმღერის ერთობლივი შესრულების ფორმა. ამგვარად, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ რუნების ერთობლივი სიმღერის ფორმა, შესაძლოა, შემთხვევით იქნა აღმოჩენილი მე-19 საუკუნის დასასრულსა და მე-20 საუკუნის დასაწყისში, მაშინ, როდესაც ფოლკლორული მუსიკის ცნობილმა შემგროვებლებმა ა. ლაუნისმა (A. Launis) და ა. ვიაისიანენმა (A. Vaisanen) დაიწყეს მოღვაწეობა და ფოლკლორისტულ პრაქტიკაში ფონოგრაფი შემოვიდა. თუმცა, მათ გამოცემულ შრომებში რუნები მსგავსი შესრულებით არ არის წარმოდგენილი.

მაშ რა მოხდა? შეუძლებელი იყო, რომ 1894 წლის შემდეგ ორი ადამიანის მიერ რუნების შესრულების ნიმუშები უკვალოდ გამქრალიყო. რუნების, როგორც მელოდებით თანხლებული აუთენტური ფოლკლორული ტექსტების უფრო გვიანი პერიოდის პუბლიკაციებში, არ იყო მოტანილი ორი ადამიანის მიერ შესრულების არც ერთი მაგალითი. ინტერესი მხოლოდ მელოდიისადმი და არა სიმღერის არსისადმი, ნიშნავდა იმას, რომ, რუნების შემთხვევაში, მეცნიერებს არ აღმოაჩნდათ საკმარისი თვალსაწიერი ჩრდილოეთ ევროპის მუსიკალური კულტურის ძირითადი პირველსაწყისების გასაგებად. შესაძლოა, ნაბიჯი ამ მიმართულებით იყოს რუნების ჰიპოთეზური ჩართვა „ჩამორთმეული უნისონური სიმღერის“ ტრადიციათა წრეში, რომელიც აღმოჩენილია ბალტიისპირელ ფინელ ხალხსა და მათ უახლოეს მეზობლებში.

შენიშვნები

¹ ეს სტატია არ დაიწერებოდა, რომ არა ზოგიერთი მეცნიერის დახმარება. მათ შორისაა: მეცნიერ-თანამშრომელი ვ. პ. მირონოვა (რუსეთის მეცნიერებათა აკადემიის კარელიის სამეცნიერო ცენტრი, ენათა, ლიტერატურისა და ისტორიის ინსტიტუტის ფონოგრამის არქივი), ფინეთის აკადემიის მოწვეული პროფესორი, მეცნიერ-თანამშრომელი იარკო ნიემი (ტამპერეს უნივერსიტეტი) და ფილოსოფიის დოქტორი, მკვლევარი მარკო იოსტე (ტამპერეს უნივერსიტეტი).

² *ერთობლივი სიმღერა (Joint singing)* არის ი.ვ. გიპიუსის მიერ 1940-იანებში შემოთავაზებული ტერმინი, რომლითაც ხასიათდებოდა მრავალხმიანი სიმღერა ტერმინ „პოლიფონიის“ ნაცვლად (Gippius, 2003: 166). რუსულ ეთნომუსიკოლოგიაში ამ ტერმინს ენიჭება უპირატესობა ისეთი სიმღერის აღსანიშნავად, სადაც ხმები კონტრაპუნქტული კავშირებით არ არის ერთმანეთთან დაკავშირებული (Yengovatova, 1997).

³ აღსანიშნავია, რომ არსებობს მცდელობა, დაადგინონ სკანდინავიური *იოიკის* კავშირები ჯაზთან, საგიტარო სიმღერებთან თუ პოპ მუსიკასთან.

აუდიომავალითები

აუდიომავალითი 1. *FA KNTS* – კარელიის სამეცნიერო ცენტრის ენის, ლიტერატურისა და ისტორიის ინსტიტუტის ფონოგრამარქივი.

აუდიომავალითი 2. *კოიკი* – სამი უოიკის მაგია. ვალკეაპა – ფინეთი: 3984-22112-2, (CD).

აუდიომავალითი 3. *პეჩორა* – დისკი D 025677/78.

აუდიომავალითი 4. *სამისკა* – სამისკის სია: კარლ ტირენის ჩანაწერი ფონოგრაფზე, 1913-1915. CVCD (CD).

აუდიომავალითი 5. *VKY 2000* – კელკეტელიენიდან. ვენის კარელიური იოკები. ISRC FI-KM8-00-00001-18 SKSCD 4 (CD).

თარგმნა მარიკა ნადარეიშვილმა

MIKHAIL LOBANOV
(RUSSIA)

“UNISON-TAKING UP” SINGING – THE SIMPLEST TYPE OF COLLECTIVE PERFORMANCE IN ETHNIC MUSIC

The present paper¹ continues my study of joint singing in the ethnic music of the Finno-Ugric peoples in North Europe (Lobanov, 2011, 2012), as there has no attention been paid to this subject before (Jordania, 2006: 67).

Long time ago I learned that the first seeds of polyphony could be found in the joint singing² of male and female voices, when they sing the same melody an octave apart. Although, the timbre and register contrast creates the feeling that the sound is separated into parts (Khominsky, 1975:16).

Whether this singing strictly an octave apart really was an ancient manifestation of polyphony is disputable. At least, in traditional cultures of some peoples, joint singing of men and women was tabooed.

Today, singing a melody by men and women in octave at the same time is the most widespread, urbanized type of collective singing at meetings, demonstrations, stadiums, groups of friends and in other social situations. If it is problematic to consider this the first type of singing in ancient times, from structural standpoint it is undoubtedly the simplest form of collective singing.

The type of joint singing, which I will discuss has much in common with these octaves. Firstly, in both cases, as we will subsequently see, the monodic basis is preserved. Secondly, also preserved is the same dual nature: the direction towards archaism, on the one hand, and the organic survival in modern urbanized mass singing, on the other. In itself, this type of singing involves carrying unison vocal line, when loosing breath one singer stops for a while to gather a new portion of air, and singing is continued by the other participants. This method or technique of singing is known in choral performance as “chain breathing”. Its task is to smooth over the breathing stops, and keep the singing line intact.

This technique manifests itself differently in everyday singing. Some singers try to take up the initiative, drowning out the other singers, some fall out of singing when they forget something, or because they want to rest or become distracted by something else, etc.

However, in the ethnic music of the Sami, Karelians and other North European peoples the same technique acquires a specific stylistic character and unique colouring, and moves to the level of a special type of collective singing as an ethnocultural phenomenon.

In joint singing in ethnic music, the moment of taking over the initiative is preserved – just like in everyday singing. And so in ethnic musical deviation, I propose to call it “unison-taking up singing”.

Below, I will deal with the issue why this type of singing was not noticed earlier by those who studied North European vocal music. But first we should determine certain ethno-stylistic features of this “unison-taking up singing”.

In this area illustrative is the Norwegian *Val'gon-guoi'ka*, which I know from a recording. Al-

though it is sung by the performers focused on professional artistic activity, and the intonation structure is not the same as that for genuine folklore joik in the recording of the early 20th century, as folklore recordings go it is not distanced from the original³. The taking up in this singing is carried out by two methods: the voice either breaks out of the unison for 1 – 1.5 sec., or takes up the leadership by a greater volume of sound and vocal-intonation richness. In a duet, there is a leading singer (of course, sometimes he also removes himself from the unison, and the singing continues without him), who sings melodically in any part of its sound range, and the other singer who stands out in high notes, and stays silent when the partner sinks to low notes. One of the singers finishes the melody, in this case the leader. And this happens regularly (ex.1, audio ex.1).

In authentic joik recorded by K. Tiren, the unison-taking up singing is heard in an unusual intonation pitch that the usual notation cannot transmit, but the correspondence of the singers' voices is essentially the same (audio ex. 2).

Unison-taking up singing is encountered in North Europe only in three or four genres which were alive until recently. These are Sami joik and Karelian yoiga, Karelian lamentations and Russian epic songs. Notations of this type of joint singing were not published, and were only recorded on a phonograph or tape recorder, when all of these genres in their natural performance as duets had almost completely disappeared from the collective memory of the people.

As N.A. Lavonen noted, that the yoiga of the Northern Karelians may have been performed in duets when "one utters the words, and the other accompanies with the voice" (KĖ 1993: 31). They may have also been performed by a large number of participants: "You, auntie, just say the words, and we'll yoigat," girls asked an older woman to speak the text of the yoiga [Ibid]. Joint singing was also reflected in the texts of the yoigas:

"Let's begin, blueberries, to yoigat,

Or also, geese, to sing.

What will we sing about then" (etc.) (VKY 2000: no 12).

The appeal not to one, but several girls, indicates collective performance.

In the 1960s-1980s, Karelian scholars no longer encountered yoigas in joint singing, but in 1915-1922, A. Vyaisyanen recorded them on a phonograph. Like the Sami joiks, the Karelian yoigas have long choruses, sung with asemantic syllables. There is also a lead singer among the performers, who starts the song and ends the song alone, and the second singer in the taking-up part, emphasizes more intensive upper section of the sound scale. But, everything else between them is different. Karelian yoiga is performed with an extremely slow tempo within the range of a fifth, while the melody line almost exclusively advances conjunctly. There is also another feature; however I am not sure how typical it is. In the example of the studied yoiga, the voice of the second singer sings an octave higher than the lead singer (ex. 2, audio ex. 3).

In my opinion, with all of the indicated features, this Karelian yoiga resembles Russian "znamenny chant": according to my theory, due to the fact, that for a long time the Northern Karelians were Old Believers, who sang *znamenny chant* i.e. monodic chant. Singing in octave interval after the lead singer also took place in Znamenny chant. The taking up in this case is heard even more distinctly.

Among the northern Karelians, yoiga has the function of a lyric song. Dominant theme is parting of a girl and a boy, either because he is called up for military service, or going away to earn money

for the wedding. Therefore, it is not surprising that the musical appearance of the yoiga is close to wedding lamentations of the Northern Karelians. Just like the yoigas, the Karelian lamentations may be performed at a wedding by several singers, but here their number is regulated: either two or three, usually two performers. N.A. Lavonen, who is very interested in the Karelians' joint singing, documented this fact in 1979, and described how it happens: two or three married women or widows stand by the bride, sing lamentations on her behalf, with the request to do something required by the ritual, with gratitude for the gifts and so on (Lavonen, 1989: 53-55).

The Karelian lamentations have completely asymmetric, practically prosaic texts, conveyed by very long speech periods. In this form, lamentations were performed, mainly improvising the text.

It is not easy to understand how one and the same text can be sung here. Lavonen attempted to uncover the secret of this from the locals, and sometimes received very precise answers:

“Q.: How did two singers lament at the same time?

A.: You can yoiga in twos and lament together.

Q.: How did they lament in threes?

A.: They could do everything in one voice <...> One led, and the others followed.

Q.: How could all three women lament in one voice?

A.: They were already used to it. They did everything in one voice, they knew all the words.

Q.: Did they mourn for the dead in twos?

A.: They mourned for the dead in twos, or in threes, but not together, they chanted together at weddings” (Lavonen, 1989: 53-55).

From the performers' answers it is clear that local women strongly stood up for joint singing tradition of lamentations at weddings, and did not say that the text was improvised, but that the singers knew the words well and emphasized monodic nature of singing.

Lamentations differed from yoiga by the lack of refrains and asemantic syllables. The entire text of lamentations is meaningful. They are sung, strangely enough, in a more lively way than the yoigas. The silencing of voices in lamentations is sometimes longer than in yoigas, and in these cases it is probably connected with the necessity to listen to what the partner is singing, and to join in on the first word of the following familiar part of the text (ex. 3, audio ex. 4).

Another difference is that in lamentations, there is rarely any divergence of the voices in intervals. This is regarded as completely coincidental, and I would not consider such examples as a manifestation of heterophony. Here we can see no focus even on the smallest recognition of polyphony in the vertical, but only that the text, both lyrical and musical, in these lamentations is not actually solid, and the song has not established itself in any more or less stable form, even if it allows for variation. These intervals do not cross out the principle of unison-taking up joint singing, to which the north Karelian wedding lamentations are subordinated to the same degree as the yoigas, when they are sung together by two or three people.

We will now move to the genres with certain poetic meter and an established form of melody. The sound recording of the epic song *Ilya Muromets and the Hawker*, made by D.M. Balashov (author of historical novels and a folklorist) in 1964 in a village on the *Pechora River* (Komi Republic) from a family duet remains unique. This song, like many others in Pechora, is sung in a one-line tune. The singing of the tune is started by a man. Later, a female voice enters with the first accent, and both sing to the final accented syllable, after which the male voice falls silent, and the woman sings the remain-

ing syllables of the verse in the clausula (fig. 1).

In this case, the main role is also held by the singer who makes the verse, but he does not finish the tune, but the voice which enters later and takes up the initiative, and remains alone when the melodic line must be finished. Of course, in the performance of an epic song by a duet from the Pechora River, one significant difference may be noted: their joint taking-up singing is no longer in unison. Features of regulated heterophony can be heard in them, or perhaps the rudiments of Russian *podgolosochnaya* polyphony (ex. 4, audio ex. 5).

The sound recording of this epic song is unique, but the type of taking-up singing itself, which is now hard to call unison, is much more widely distributed in North Russian epic tradition. This is confirmed by the examples from A.D. Grigoriev's epic song collection, who also recorded phonograph rolls, which have unfortunately been lost. Only transcriptions, made by I. Tezaurovsky, have been preserved. B. V. Asafiev insightfully pointed out their textural differences from the *podgolosochny* song type, characterizing the latter as “wonderful example of the supporting voices of the austere artistic-archaic type” (Asafiev, 1965: 21). In the vertical of the epic song example from Grigoriev's transcription from a village on the Mezen River, the sense of a third as an interval that organizes harmony may be felt. But the nature of unison – taking-up singing manifests itself here most strikingly of all, bringing the way that this song was sung to the singing of the Sami and Northern Karelians (Grigoriev, 1910: XXII) (ex. 5, fig. 2).

The time limitations for this paper do not allow describing the unison-taking up type of joint singing among the Samoyed neighbors of the Baltic Finns and Russians. This was documented by the first researchers of the language and oral poetry of the Nenets in the early 19th century. But the materials presented in the paper make us turn once more to the collective singing of the “Kalevala” runes, and add some nuances to this issue, which constantly arise in Finnish epic studies (Leisiö, 2004: 45).

The method of singing runas in twos is reflected in the very first song of “Kalevala”, and in the “Travel Notes” by E. Lohnrot about his expeditions to find runas. The process of this joint singing was described in more detail by D. Comparetti, who in his elucidations relied on the works of Finnish folklorists, the most distinguished of whom was J. Kron (1835-1888).

Just like epic song, the Finnish runa belongs to the genres with strict poetic meter and established tune, symmetric to the poetry. The procedure for performing runas in twos, when the singers hold their hands, touching each other's knees, and swaying, begin to sing the runa, includes the following moments, according to Comparetti: a) the start of singing the poem by the lead epic singer (*päämies*) – the one who brings the words of the runa out of his memory; (b) in the second half of the line, the partner (*keralinnen*) joins in, and for a short time, they sing together on the last syllables of the line; (c) repetition of the sung line by the second singer alone, while the first is silent, remembering the next line (fig. 3).

In certain cases, depending on the distribution of syllables in the lines, the second singer, repeating the song alone, could add the word “sanon” (I say) (Comparetti, 1892: 66), confirming the authenticity of what the first person said.

It is most likely that in the zone of joint singing in the runa, there may be unison combination of voices, as this is how the vertical was organized in the above-studied genres of the ethnic music of the Finno-Ugric peoples. Taking up the initiative in volume remains the most striking feature of joint singing, while in epic song, alongside this feature, regular division of voices into intervals is

encountered. Epic song and runa are also close in joint singing by the fact that singing the verse in the melody is completed by the second assistant singer, while in the yoiga and wedding lamentations of the Karelians, the lead singer finishes the tune. In epic song, the necessity to rest for the lead singer is dictated by enormous texts, to be remembered line after line.

* * *

I hope that the demonstrated material will convince you that we are dealing with a rather well-established and definite type of collective singing. This is far from being a simplified performance of a song in an unreliable form (without accompaniment, harmonic texture, etc, like in today's life), but the only method of collective performance that is possible in certain ethnic culture, or only in certain genre of songs with a lengthy historical life. And now back to the issue raised above, why this singing was not previously noticed as a type.

As we know at the first stage, recording folk song was directed towards verbal text, and this was the goal (it is not cancelled by previous folk song anthologies with musical notations). Then another goal was recording one-part singing, as a result of which the European systems of melody cataloging arose, which was designed specifically for monophony. Interest in polyphony was also seen at this time, but not in all the countries where folklore studies developed. And at least in the main world directions, the study of polyphony appeared in ethnomusicology much later. This delay of scholarly attention has had a negative effect on the understanding of the phenomena of ethnic music that my paper deals with. I will give some facts.

A valuable and very large phonographic collection of Sami *joik* was collected 100 years ago in Sweden by Karl Tiren (1869-1955) - a classic of folk music studies. Of the over 550 recordings that he made, more than 40 (i.e. almost 8% of the entire material) contain songs by two performers, and in rare cases by a larger number of performers. All of this was documented in the cards of the recordings. In 1942, based on Tiren's materials, a sheet music collection of joiks was published. According to the scholarly ideas predominant at the time, all the transcriptions of collective singing were presented in the notations as one-voice melodies. The unison, which really did exist among the Sami in the form of voices taking up the song and breaking off, was leveled (Tiren, 1942).

There is an even more intriguing story about Finnish runas. Comparetti's precise analysis of the sound of runas in collective singing required direct observation. The need for the latter arose in Finland only when comprehensive scholarly studies of the "Kalevala" began - i.e. in the 1870s-1880s. In 1894, taken was a photograph of two singers holding each other hands, as required by the performance of the runas in twos, and this confirmed the reality of the joint runa-singing performance. Therefore, it is reasonable to assume that joint singing of runas could be encountered at the very end of the 19th century and the beginning of the 20th century, when important collectors of folk music such as A. Launis and A. Vyaishanen began their activity, and the phonograph was introduced into the folklorists' field practice. But in their published works there is lack of runas in such a performance.

What happened? It cannot be that after 1894 the tradition of singing runas in twos suddenly vanished without trace. In subsequent publications of runas as authentic folklore texts with melodies, there were no examples of recordings in twos or in the form of verses sung twice by even one performer. The interest in the melody exclusively, and not in the score of singing, meant that in the case of runas it was not possible to reach an important horizon making it possible to understand the general

rudiments of the musical culture of North Europe. And perhaps a step in this direction could be made by the hypothetical inclusion of runas into the traditions of “unison taking-up singing”, encountered among the Baltic Finnic peoples and their close neighbors.

Translated from Russian by S. Patterson

Notes

¹ This paper could not have been written without the scholarly support of the research officer V.P. Mironova (Phonogram Archive of the Institute of Language, Literature and History of the Karelian Scientific Center of the Russian Academy of Sciences), Adjunct Professor, Research Fellow of the Academy of Finland Jarkko Niemi (University of Tampere) and Doctor of Philosophy, Reseacher Marko Jousto (University of Tampere).

² *Joint singing* is a term proposed by Ye. V. Gippius in the 1940s for the general characteristics of folk singing by many voices, instead of the term “polyphony” (Gippius, 2003: 166). In the ethnomusicology of Russia, this term is preferred for singing with combinations of voices or parts which are not connected to each other by contrapuntal relationships (Yengovatova, 1997).

³ This must be emphasized, as there are numerous attempts to link Scandinavian *joiks* with jazz, or with songs accompanied by guitar or a pop group

References

- Asafiev, Boris. (1965). *Rechevaja intonacija (The Intonation of the Speech)*. Edited by Orlova, E. M. Moskva-Leningrad: Musika. (in Russian)
- Chominsky, John. (1975). *Istorija garmonii i kontrapunkta (The History of Harmony and Counterpoint)*. T.1. Kiiv: Muzichna Ukraina. (in Russian)
- Comparetti, Domenico. (1892). *Der Kalevala oder die traditionelle poesie der Finnen*. Halle: Max Nemeyer.
- Engovatova, M.A. (1997). “Osobyje formy sovместnogo penija” (“The Special Forms of Joint Singing”). In: *Zhivaja starina*, 2.
- Gippius, Evgeni. (2003). “Melodicheskij sklad, myslimyj вне гармонии i taktovoj ritmiki, i melodicheskij sklad, гармонически опосредованный” (“The Melody that is Imaginary outside Harmony and Time and the Melody that Pass through Harmony”). In: *Materials and papers to the 100 anniversary of E.V. Gippius*. Edited by Dorokhova, E.A. and Pashina, O.A. Moskva: Kompozitor (in Russian)
- Grigoriev, Alex. (1910). *Arkhangelskie byliny i istoricheskie pesni, sobrannye A.D. Grigorievym v 1899 – 1901*

gg. (*Arkhangelsk Epic Songs Collected by A.D. Grigoriev in 1899 – 1901*). Vol. 3. The River Mezen– St.-Petersburg: Publishing House of Emperor Academy of Sciences. (in Russian)

Jordania, Joseph. (2006). *Who Asked the First Question? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech*. Tbilisi State University, Logos.

Stepanova, A., Lavonen, N., Rautio K. (Editors) (1993). *Karelskie ioigi (The Karelian Ioigs)*. Petrozavodsk: KNZ RAN. (in Russian)

Lavonen, N. A (editor). (1989). *Pesennyj folklor kesten 'gskikh karel (The Folksongs of Karelians from Kestenga)*. Petrozavodsk: Karelia. (in Russian)

Lobanov, Mikhail. (2011). “Sovmestnoe penie vepsov i arkhaischeskie javlenija v culture narodov Severa” (“The Joint Singing of Vepses and Ancient Phenomena in the Culture of North Peoples”). In: *Riabinskije chtenija-2011*. Materials of the sixth Scientific Conference. Petrozavodsk: Kizhi. (In Russian)

Lobanov, Mikhail. (2011). “Joint Singing of the Vepses and Archaic Phenomena in the Peasants’ Multipart Singing in the Baltic Countries”. In: *The Fifth International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Editors: Tsurtsumia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

Leisiö, T. (2004). “The Runo Code. The Finnish Epic Folk Song Tradition in Finnland. Inspired by Tradition”. In: *Kalevala poetry in Finnish music*. Jyväskylä.

Tirén, K. (1942). *Die Lappische Volksmusik*. Acta Lapponica III. Uppsala.

Audio Examples

Audio example 1. *FA KNTS* - Fonogramarkhiv Instituta jazyka, literatury i istorii Karelskogo Nauchnogo Tsentra RAN [Phonogramarchivof Karelian Scientific... of RAN].

Audio example 2. *Joik* – The Magic of Sámi Yoik N.-A. Valkeapää - Finlandia: 3984-22112-2, (CD).

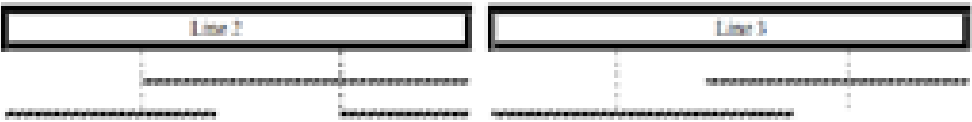
Audio example 3. *Pechora* – disk D 025677/78.

Audio example 4. *Samiska* – Samiska röster: Karl Tirén’s Phonograph recordings 1913 - 1915. CVCD (CD).

Audio example 5. *VKY 2000* - Kelkettelyeäniä eli. Viena Karelian Yoiks. ISRC FI-KM8-00-00001-18 SKSCD 4 (CD).

სურათი 1. სქემა სიმლერიდან „ილია მურომეცი და მონადირე“. ჩაწერილია დ. მ. ბალაშოვის მიერ 1964 წელს

Figure 1. Figure from song “Ilya Muromets and the Hawker”, made by D.M. Balashov, 1964.



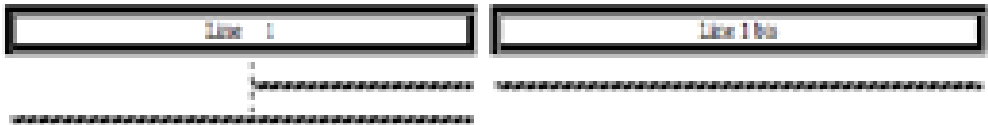
სურათი 2. „ჩამორთმეული უნისონური სიმღერის“ ტიპის ეპიკური სიმღერა *Mezen' river*. ი. ტეზაუროვსკის სანოტო ჩანაწერი

Figure 2. The recording of this epic song *Mezen' river*; the type of taking-up singing. Only transcriptions, made by I. Tezaurovsky



სურათი 3. ფრაგმენტი ფინური რუნადან

Figure 3. A fragment from Finnish *runa*



მაგალითი 1. *Val'gon goui'ka*
Example 1. *Val'gon goui'ka*

1. A la lo lo lo lo ja la la lo lo lo la le lo la li/lo

5 lo lo lo lo lo la lo lo lo lo o

9 2. la u lo lo to lo aj la le la li la le

14 le lo oj la la lu lo lu u lu 3. la

მაგალითი 2. კარელიური იოკი

Example 2. Karelian Yoik

The musical score for 'Karelian Yoik' is written in D major (two sharps) and 3/4 time. It consists of two staves, with the upper staff often containing rests or whole notes while the lower staff carries the main melody. The piece is divided into measures, with some measures spanning multiple staves. The melody is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes several long, sustained notes. The score ends with a double bar line.

მაგალითი 3. *Kasten'ga* (კარელია), ტირილი
Example 3. *Kasten'ga* (Karelia), Lament

An-na Sa - ne - len ta sua - li - voi - tte - len kak - Sien Sua - ve - hien

hy - vA - se - ni ke - ra - lli - sie sa vo ti mie

kiu - kka Sa - mmu - sie e - nnen kuin Sa - no - jen Sua ma - tto - mik - se

Ai - ji - kse Sa - mmu - si - kse lua - ji - ttau - vu -

[illegible]

მაგალითი 4. იღია მურომეცი და ბაზიური

Example 4. *Ilia Muromets and the Hawker*

8

Ай, не да ле ко от го - ро - да, от Ки - е - ва,

4

2. Не да ле - ко, не близ - ко да две - на - дца - т(и) верст,

8

3. Оста - ва лась за ста ва да бо - га - тыр - ска - (э) - ъ

მაგალითი 5. *Mezen' Bylina*

Example 5. *Mezen' Bylina*

1.А во столь.ном бы - ло го - ро - де во Ки - с - ви

5 кня - зя у Вла - ди - - - - -

5 2.А у лас - ко - ва ме - ра

10 ны - цѣ по - че - стѣн пир

10 3.У - же бы.ло пи - ро - ва - - - - - 4.А про...

ანდა ბეიტანე
(ლატვია)

ჩრდილო-აღმოსავლეთ ლატვიის ტრადიციული პოლიფონია *OFFICIUM DEFUNCTORUM*-ში

შესავალი

ლატვიაში რამდენიმე რეგიონია, რომელთა ტრადიციული მუსიკა უწყვეტად ვითარდებოდა. თითოეულ მათგანში მრავლადაა წარმოდგენილი ორივე – უძველესი და შედარებით გვიანი წარმოშობის ტრადიციული მრავალხმიანობა.

წინამდებარე სტატიაში აღწერილი და გაანალიზებულია ლატვიური ტრადიციული ვოკალური მრავალხმიანობით ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეული რეგიონის (იგი მდებარეობს ლატვიის ჩრდილო-აღმოსავლეთის კიდეზე, რუსეთის საზღვართან) მრავალხმიანობა. ეს ტრადიცია მკვლევრების ყურადღების ქვეშ მოექცა შედარებით გვიან – მხოლოდ 1980-იანი წლების დასასრულიდან, როდესაც მარტინ ბოიკომ სისტემატური ექსპედიციები დაიწყო ამ რეგიონში. ადრეულ 1990-იანებში, ბოიკოს ამ სტატიის ავტორიც შეუერთდა. ექსპედიციების შედეგად აღმოჩნდა მოულოდნელი მრავალფეროვნება, რომელმაც დოკუმენტურად დაადასტურა ახლად წარმოშობილი ჰარმონიული პოლიფონიური ფორმების არსებობა უფრო ძველ, ბურღონული მრავალხმიანობის ნიმუშებთან ერთად. მრავალხმიანი სიმღერა სოლოთი თანმხლები ხმების ზევით, პრაქტიკულად ცნობილი იყო და ადრეული კვლევის ეტაპებზე ვარაუდობდნენ მის კავშირს კათოლიკური საეკლესიო მუსიკის შესრულების ადგილობრივ პრაქტიკასთან. 20 წელზე მეტ ხანს კვლევის შედეგადაც კი ვერ დავადგინეთ კონკრეტული ფაქტები, რომლებიც დაამტკიცებდნენ ან უარყოფდნენ ამ თეორიას. ხანდახან ისე ჩანდა, რომ, პირიქით, ფოლკლორული სიმღერების პოლიფონიურ მახასიათებლებს შეეძლოთ გავლენა მოეხდინათ საეკლესიო სიმღერების სპეციფიკურ სტილზე, რადგანაც ერთი და იგივე მომღერლები იყვნენ ორივე სფეროში – ქორწილებშიც და ეკლესიაშიც.

ეს აზრი გამყარდა მრავალხმიანი სიმღერის ტრადიციულ ტიპებსა და კათოლიკური სასულიერო სიმღერის ადგილობრივ პრაქტიკას შორის არსებული პარალელების კვლევის შედეგად: რთულია საზღვრის გავლება სასულიერო და საერო სიმღერას შორის. 1990-იან წლებში ეს რეკონსტრუქცია იყო ლატვიური ტრადიციული მუსიკის კვლევაში, ვინაიდან მანამდე, როგორც წესი, ტრადიციული მუსიკის ვოკალურ რეპერტუარს მხოლოდ ფოლკლორულ სიმღერებს მიაკუთვნებდნენ. ამ დროის განმავლობაში, ორივე – მარტინ ბოიკო და ამ სტატიის ავტორი ზმირად ვატარებდით საჯარო ლექციებს ჩრდილო-აღმოსავლეთ ლატვიის ტრადიციული სიმღერის შესახებ და აღვნიშნავდით, რომ ამ რეგიონში ტრადიციული მუსიკის რეპერტუარი შედგებოდა არა მარტო საერო, არამედ, ასევე, სასულიერო მუსიკისგან. ამდენად, ძალიან მნიშვნელოვანი იყო ეთნომუსიკოლოგებს სასულიერო მუსიკის ფორმებისთვისაც მიექციათ ყურადღება.

ტრადიციული სასულიერო მუსიკის ტიპები აღმოსავლეთ ლატვიაში

მთელ აღმოსავლეთ ლატვიაში, სადაც მოსახლეობის უმეტესობა კათოლიკური რწმენისაა, საეკლესიო რიტუალებში სასულიერო სიმღერის ორი ტრადიცია შეხვდა ერთმანეთს.

ეს ტრადიციები არაა პირდაპირ დაკავშირებული საეკლესიო საქმიანობასთან, ისინი სრულდება მღვდლის მონაწილეობის გარეშე. ერთ-ერთი მათგანია სიმღერა ჯვარცმასთან ღია ცის ქვეშ მაისის თვეში. ეს საზოგადოებრივი თავყანისცემის საინტერესო ნიმუშია, რომლის განმავლობაში ზემოაღნიშნული მღვდლები ღვთისმშობლის სადიდებელ ტექსტებს მღერიან ლოცვანიდან. კომპოზიტორის შექმნილმა ამ სასიმღერო მელოდიებმა ფოლკლორიზაცია განიცადა და თაობიდან თაობას გადაეცემოდა ზეპირი ტრადიციით. ამ გარემოებამ განაპირობა, რომ მეოცე საუკუნის შუა წლებამდე მაისში ყველა სოფელში გვხვდება საღამოობით ჯვარცმასთან სიმღერა. მიუხედავად საბჭოთა ოკუპანტების მცდელობისა, ჯვარცმების დანერგვითა და ამ ტიპის სიმღერის აკრძალვით ამოეძირკვათ ეს ტრადიცია, იგი საიდუმლოდ გრძელდებოდა სასაფლაოებზე ან სახლში (სადაც ჯვარცმები ჰქონდათ დამალული), თუმცა არა ჩვეული ინტენსივობით. ადრეულ 1990-იანებში, დამოუკიდებლობის აღდგენის შემდეგ, ეს ტრადიცია კვლავ აღორძინდა ბევრ სოფელში და დღეს უკვე შესაძლებელია მისი დოკუმენტირება, თუმცა ამ სიმღერებს, მეტწილად, მხოლოდ კვირაში ერთ ან რამდენიმე დღეს, ზოგჯერ, უფრო იშვიათადაც მღერიან.

მეორე ტრადიციაა *Officium Defunctorum*, ანუ ლოცვები მიცვალებულთათვის, რასაც ფოლკლორულ ტრადიციაში ფსალმუნთა სიმღერა ეწოდება და ამ რეგიონის ზეპირ ტრადიციაში, სულ მცირე, ერთნახევარი საუკუნის განმავლობაში არსებობს. მასში ჩართულია ლოცვები, რომელიც გრძელდება ერთნახევარი-ორი საათის განმავლობაში და, ძირითადად, სახლში ტარდება. ზემოთ აღნიშნული, ჯვარცმასთან სიმღერის ტრადიციის მსგავსად, ეს სიმღერებიც იმღერება ლოცვანიდან, სადაც, როგორც წესი, მხოლოდ ვერბალური ტექსტია დაბეჭდილი. მელოდიები და მრავალხმიანი სიმღერის სტილი მემკვიდრეობით გადაეცემა თაობიდან თაობას ზეპირი ტრადიციით და შესაბამისად, იმღერება „ზეპირად“. უფრო გამოცდილი მომღერლები ხშირად ვერბალურ ტექსტსაც ზეპირად ასრულებენ, მიუხედავად მისი დიდი მოცულობისა, მაგრამ მაინც უჭირავთ სიმღერის წიგნები, ვინაიდან ეს ტრადიციის ნაწილია.

Officium Defunctorum

ამ უნიკალური ფენომენის შესწავლის საწყისი წერტილი იყო ჩემს მიერ ჩრდილო-აღმოსავლეთ ლატვიური ფსალმუნების სიმღერის ჩაწერა 1995 წელს, მისი ლატვიის ტრადიციული მუსიკის ანთოლოგიაში შეტანის მიზნით. ამას დაუყოვნებლივ მოჰყვა სისტემატური დოკუმენტირება და კვლევა, რასაც დღესაც განაგრძობს მარტინ ბოიკო. მისი აღწერის თანახმად, *Officium Defunctorum* – ესაა ლოცვები, რომელთაც, როგორც წესი, ლათინურად ასრულებს ღვთისმსახური. გასაკვირია, რომ ეს ფენომენი აღმოსავლეთ ლატვიელების ტრადიციული რეპერტუარის ნაწილია გვიანი მე-18 საუკუნიდან. ლოცვები იკითხება რეგიონის მშობლიურ ენაზე და, ნაწილობრივ, მემკვიდრეობით გადმოიცა ზეპირი ტრადიციით, როგორც ფოლკლორული ფენომენი, ისევე, როგორც ფოლკლორული სიმღერები – ნებისმიერი გარე გავლენების გარეშე (Boiko, 2012: 14). ბოიკო ვარაუდობს, რომ აღმოსავლეთ ლატვიაში ამ ტრადიციის დამკვიდრება და გაძლიერება უკავშირდება იეზუიტების მოღვაწეობას. მისი გავრცელების დასაწყისს იგი უკავშირებს ლოცვების წიგნის – *Naboženstwo ku czci y chwale Boga w Trójcy Świętej Jedynejo (locvebis wigni RvTaebrivi wmida samebis sadideblad)* – გამოცემას 1771 წელს. ეს წიგნი იეზუიტებმა შეადგინეს. მასში ლოცვები, სიმღერები და შესრულების წესები გამოცემულია ლატგალიურად, აღმოსავლეთ ლატვიის ენაზე (Boiko, 2012: 16).

მიცვალებულთათვის ფსალმუნების სიმღერას მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს აღმოსავ-

ლეთ ლატვიის ტრადიციულ მუსიკალურ რეპერტუარში. როგორც ბოიკო წერს, „ეს არის ოჯახური ცხოვრების საკუთრება, ისევე, როგორც თავად სიკვდილი“ (Boiko, 2012: 14). ეს ყველაზე რეალური ასპექტია, რის გამოც ტრადიცია დღესაც ბევრ ადგილას გრძელდება. მას, შესაძლოა, ჰქონდეს სხვადასხვა კონტექსტი: ერთ-ერთია დასაფლავების წინა პერიოდი, როდესაც გარდაცვლილის ცხედარი ჯერ კიდევ სახლშია (გვერდით ოთახში ან სხვა საყოფაცხოვრებო დანიშნულების შენობაში). ამ დროის განმავლობაში ლოცვებიც იგალობება, ხშირად საღამოობით. სხვა კონტექსტია – ოჯახის საყვარელი, გარდაცვლილი წვერის წლისთავები და „გარდაცვლილის წლისთავისადმი მიძღვნილი ცერემონია“, რომელსაც ყოველ წელს აწყობს მისი ოჯახი. *Officium Defunctorum* წელიწადში ერთხელ იმდერება ეკლესიაშიც. ეს ხდება 2 ნოემბერს, ყოველთა სულთა მოხსენიების დღეს და, ასევე, სასაფლაოებზე – ყოველწლიური რიტუალის დროს (Boiko, 2012: 15-16).

როგორც ჩანს, ფსალმუნების სიმღერა მიცვალებულთათვის სპეციფიკურად ქალთა ტრადიციაა: დღემდე ჩატარებულ ექსპედიციებში არ მოიძებნება მინიშნება იმაზე, რომ მამაკაცები ოდესმე მონაწილეობდნენ ფსალმუნთა შესრულებაში. ასევე აღსანიშნავია, რომ ჩრდილო-აღმოსავლეთ ლატვიაში პოლიფონიური სიმღერა ტრადიციულად ქალთა პრივილეგიაა. თუმცა, იშვიათად, ინტერვიუებში ვხვდებით ჩანაწერებს, რომ უწინ კაცებიც მღეროდნენ; მაშასადამე ამგვარი სიმღერა ფუნქციურად ასოცირდებოდა სხვადასხვა სპეციფიკურ დღესასწაულთან, როცა სიმღერა ჟღერდა გარკვეულ სოციალურ გარემოში, სადღესასწაულო მაგიდასთან. ფსალმუნების სიმღერა, ისევე, როგორც უძველესი ბურღონული და პოლიფონიური სიმღერები, ქალთა რეპერტუარის ნაწილი იყო დიდი ხნის განმავლობაში.

სახლში ფსალმუნებს, როგორც წესი, მღეროდნენ მისაღებ ოთახში, თეთრი ტილოს გადასაფარებლით გაწყობილ მაგიდასთან. ანთებული სანთლები და ჯვარცმა იდგა მაგიდაზე, ხშირად მათ გვერდზე იდო ჭვავის პური და მარილი (ოჯახის კურთხევის სიმბოლოები). სიმღერას იწყებდა და მიჰყავდა წამყვან მომღერალს, რომელსაც უერთდებოდნენ სხვა მომღერლები. რიგ შემთხვევაში, მომღერლების ორი ჯგუფი და, შესაბამისად, ორი წამყვანი გვხვდება. თითოეული ჯგუფი მღერის თავის ჯერზე. მომღერალთა რაოდენობა ცვალებადია, თუმცა, ჩვეულებრივ, თითო ჯგუფი შედგება ხუთი ან ექვსი მომღერლისგან. ფსალმუნების სასიმღერო სტილი შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც ძალიან მძლავრი. მომღერლებმა რამდენჯერმე აღიარეს, რომ მათი შესრულება დიდ ძალას მოითხოვს.

პოლიფონია

ფსალმუნების სიმღერაში მრავალხმიანობა წარმოიქმნება ტრადიციული გზით, ტრადიციული მუსიკის მსგავსად – ეს დამოკიდებულია მომღერლების შემადგენლობაზე, მრავალხმიანობის შექმნის უნარსა და ადგილობრივ პოლიფონიურ ტრადიციებზე. სპეციფიკური შემთხვევების გამოკლებით, როდესაც ისინი უნისონში მღერიან, ფსალმუნების სიმღერა ჩრდილო-აღმოსავლეთ ლატვიის სოფლებში, ჩვეულებრივ, წარმოდგენილია ჰარმონიული მრავალხმიანობით. ყველაზე ხშირია ორხმიანი სიმღერა პარალელური ტერციებით, ეპიზოდურად – სამხმიანი ჰარმონიებით, თუმცა გვხვდება სამხმიანობა სამხმოვანებებით, ეპიზოდებში – ოთხხმიანი ჰარმონიით. უნისონში სიმღერის ერთეული შემთხვევებია, როდესაც, გარკვეული მიზეზების გამო, არაა საკმარისი რაოდენობის დაბალი ხმების შემსრულებელი ან მომღერლები ჩაწერის დროს ვერ ბედავენ სიმღერას. ექსპედიციაში, მაგალითად, იყო ეპიზოდი, როდესაც უნისონში სიმღერის ორსაათიანი ჩაწერის შემდეგ ვიკითხე: „თქვენ ყოველთვის უნისონში მღერთი?“,

რაზეც მომღერლებმა მიპასუხეს: „არა, როგორც წესი, ჩვენ ორ ხმაში ვმღერით, მაგრამ დღეს გადავწყვიტეთ გვემღერა უნისონში, რადგანაც ასე უფრო დაცულად ვგრძნობთ თავს“.

ფსალმუნების მრავალხმიანი სიმღერის აღწერისას ნათელი ხდება, რომ აქ მომღერლები მიმართავენ იმავე მეთოდებს, რომელთაც ისინი თავიანთ სასულიერო რეპერტუარში იყენებენ. მრავალხმიანობის საყრდენს ქმნის ორხმიანობა პარალელური ტერციებით, რაც მეტ-ნაკლებად ეპოზოდურად ივსება მესამე, დაბალი ხმით (იგი წარმოიქმნება მეორე ხმიდან ტერციით ქვევით) და, ზოგჯერ, მეოთხე კიდურა ხმით, მესამე ხმიდან ტერციით დაბლა. შედეგად, სამხმიანობა ხშირად შექმნილია ვერტიკალურად ახლოს განლაგებული ტერციებით და ზოგჯერ დომინანტური სექტაკორდით (მაგ. 1).

ეს ნიმუში გვიჩვენებს იმ ურთიერთგავლენას და ურთიერთგამდიდრებას, რაც თვალსაჩინო ხდება მისი შედარებისას პოლიფონიური ფოლკლორული სიმღერის ტრანსკრიფციასთან. მაგალითად, ფსალმუნების სიმღერის სანოტო ჩანაწერის ფრაგმენტის მესამე ტაქტში მონიშნული რიტმული მოტივი (მაგ. 1) მთლიანად (არა მხოლოდ რიტმულად, არამედ მელოდიურად და ჰარმონიულადც) შეესაბამება მოტივს, რომელიც შეიძლება ვიხილოთ ფოლკლორული სიმღერის მომღვენო, მეორე ნიმუშში (მაგ. 2).

ეს ფოლკლორული სიმღერის რეპერტუარისთვის არაა ტიპური და ჩნდება აღნიშნული ნიმუშის ჩანაწერის მხოლოდ ერთ ვერსიაში. ამიტომ, საინტერესოა მსგავსი მოტივის აღმოჩენა ფსალმუნების სიმღერაში, რომელიც ჩაწერილია მეზობელ სოფელში. თავის მხრივ, პირველი მაგალითის მეორე ტაქტში ხაზგასმული მოტივი გვიჩვენებს საპირისპირო პროცესს. პირველ შემთხვევაში, ჰარმონია, რომელიც წარმოიქმნება დაბალი ხმის მელოდიური ხაზის წყალობით, შესაძლოა, უცნაურად გამოიყურებოდეს, ზედმეტად „საერო“ იყოს ამ სტილისთვის. შესაძლებელია, ამგვარად იმიტომ გვეჩვენება, რომ ეს ჰარმონიული თანმიმდევრობა ძალზე ტიპურია ადგილობრივი ინსტრუმენტული მუსიკის რეპერტუარისთვის. ამ თანმიმდევრობის გამოჩენა ვოკალური მრავალხმიანობის ჩაწერილ ნიმუშებში, უთუოდ შეგვახსენებს იმ ფაქტს, რომ დაბალი ხმის შემსრულებლები, როგორც წესი, არიან აგრეთვე ინსტრუმენტალისტი-მუსიკოსები, რომლებიც სიმღერაში იყენებენ დაკვრისას მიღებულ ჰარმონიულ გამოცდილებას.

დასკვნა

ჩრდილო-აღმოსავლეთ ლატვიის ფსალმუნების სიმღერის ანალიზი ადასტურებს, რომ, ტრადიციული მუსიკის ზეგავლენით მომღერლების აზროვნება არის არა მარტო მისი ჰარმონიული, არამედ მელოდიური და რიტმული სტრუქტურის საფუძველი, და ამიტომ, განსხვავება არაა, ისინი სასულიერო მრავალხმიან რეპერტუარს მღერიან თუ საეროს. ეს ანალიზი ასევე გვაძლევს დიდხანს ძიებულ პასუხს კითხვაზე – რა გავლენები, ანდა სულ მცირე, რა ურთიერთკავშირი არსებობდა ადგილობრივი კათოლიკური ეკლესიის სასიმღერო პრაქტიკასა და ამ რეგიონის ჰარმონიული მრავალხმიანობის ერთ-ერთ საინტერესო ფორმას – მრავალხმიან სიმღერას (სოლო ზედა ხმითა და თანხმლები ქვედა ხმებით) შორის.

მრავალხმიანობის ეს ტიპი წარმოდგენილია ხალხური სიმღერის რეპერტუარში, რომელიც, ტრადიციულად, ფუნქციურად ასოცირდება ქალთა ღია ცის ქვეშ სიმღერასთან გაზაფხულისა და ზაფხულის საღამოებში, გლეხების კოლექტიური სამუშაოებისას და ქორწილების დროს. ამ ტიპის მრავალხმიანობის სპეციფიკური მახასიათებლებია სოლო ზედა ხმა დაბალი თანხმლები ხმებით, რომელიც იმღერება ძალიან ომახიანად და ხმამაღლა. მომღერლები სიმღერის ამ სტილს ასევე უწოდებენ “yelling” (მაგ. 3).

აქ მრავალხმიანობა იგივე წესით აიგება, როგორც ჩვენს მიერ აღწერილ ფსალმუნების სიმღერის ნიმუშში (მაგ. 1). ერთადერთი განსხვავება იმაშია, რომ ფსალმუნების სიმღერაში ძირითადი მელოდია ქვედა ხმაშია, აქ კი იგი განთავსებულია შუა ხმაში. თუმცა, მათ შორის არსებულ მნიშვნელოვან კავშირზე მეტყველებს ის, რომ ფსალმუნის წამყვანი მომღერალიც ყოველთვის გამოირჩევა სხვა მომღერლების ფონზე: იგი სხვებზე ხმამაღლა მღერის და მელოდია, რომელსაც ასრულებს, შესაძლოა, იყოს ქვედა თანხმნლები ხმების ტოლფასი, თუ შევადარებთ ნიმუშებს შესაბამისი რეპერტუარიდან.

ამგვარად, შესაძლებელია, არსებობდეს პირდაპირი კავშირი ტრადიციულ მრავალხმიანობასა და ფსალმუნების სიმღერის წესს შორის. მისი ფესვები შეიძლება მოინახოს ადრეულ მე-18 საუკუნეში, როდესაც დაიწყო მღვდელმსახურთა მიზანმიმართული მოღვაწეობა და აღმოსავლეთ ლატვიის მოსახლეობას ასწავლიდნენ *Officium Defunctorum*-ს. შესაძლებელია ითქვას, რომ ჰარმონიული პოლიფონია (აკორდული მრავალხმიანობა), როგორც მუსიკალური აზროვნების დომინანტური ფორმა, დამახასიათებელია აღმოსავლეთ ლატვიის მთელი რეგიონისთვის. დროთა განმავლობაში, ამ საფუძველზე შეიქმნა ჰარმონიული მრავალხმიანობის სხვადასხვა ადგილობრივი ფორმა, რომელთაგან ბევრი დღესაც განაგრძობს არსებობას.

თარგმნა მარიკა ნადარეიშვილმა

ANDA BEITANE
(LATVIA)

TRADITIONAL POLYPHONY IN THE *OFFICIUM DEFUNCTORUM* IN NORTH-EASTERN LATVIA

Introduction

There are several Latvian regions in which traditional music exists in an unbroken tradition. In all of these regions both ancient and more recent-origin traditional multipart harmonies are richly represented.

This paper describes and analyses vocal polyphony in one of the most vibrant areas of Latvian traditional polyphony, located on the north-eastern edge of Latvia, by the Russian border. This tradition was drawn to the attention of scholars fairly recently – only at the end of the 1980s, when Martin Boiko began systematic fieldwork in this area. Soon afterwards, in the early 1990s, Boiko was joined by the author of this paper. The results of fieldwork revealed a surprising diversity, whereby it was possible to document various specific forms of recent-origin harmonic polyphony alongside examples of more ancient drone polyphony. Multipart singing with a solo upper accompanying part was particularly notable, and in the very early research stages was suspected to be associated with the local practice of singing Catholic sacred music. Over almost 20 years of research, we have not been successful in identifying concrete facts that could prove or disprove this theory. Occasionally it has seemed that, to the contrary, the polyphonic characteristic of folksongs could sooner have influenced particular styles of sacred singing, because the singers are one and the same both in the field, at weddings, and in church.

This conviction was strengthened as a result of searching for parallels between traditional types of multipart singing and the local practice of singing Catholic sacred music: where it is difficult to draw a line between the sacred and secular. This realization caused a revolution in the research of Latvian traditional music in the 1990s, because until then it was customary to regard the vocal repertoire of Latvian traditional music to be constituted only of folk songs. During this time, both above-mentioned Martin Boiko and the author of this paper often introduced their public lectures about the traditional singing of north-eastern Latvia with the explanation that in this region the repertoire of traditional music was constituted of not only secular, but also sacred music, and therefore it was important for ethnomusicologists to finally turn their attention to sacred forms also.

Types of Sacred Traditional Music in Eastern Latvia

Throughout the whole of eastern Latvia, in which a majority of inhabitants belong to the Catholic faith, two sacred singing traditions are encountered alongside the musical practice involved in church rituals. These traditions are not directly related to the activities of the church, and they are practised without the participation of a priest. One of these is singing in the outdoors by a crucifix during the month of May. These are curious instances of public worship, during which prayers are said and songs are sung from prayer books, to honour the Virgin Mary. These song melodies, although

originally the work of a composer, have become folklorized and are inherited through the oral tradition. Up until the middle of the 20th century, evening singing by crucifixes, which were found in each village precisely for this reason, was held every night in May. Irrespective of the efforts of the Soviet occupying powers to interrupt this tradition by destroying crucifixes and banning this type of singing, it continued in secret, although not with the same intensity – in graveyards or sometimes also at home, where crucifixes were hidden. After regaining independence in the early 1990s this tradition was revived in many villages and it can still be documented today, although typically the singing only occurs once or a few days a week, sometimes even more infrequently.

The second tradition is *Officium Defunctorum* or Prayers for the Dead, which in the folk tradition is called psalm singing, and has existed in this area at least one and a half centuries in the oral tradition. It involves prayers, which last for around one-and-a-half to two hours, which are performed mainly at home. Similar to the above-mentioned practice of singing by crucifixes, songs are sung from prayer books, in which, as is customary, only the words are published. The melodies and multipart singing style is inherited from generation to generation through the oral tradition, and subsequently, are sung “by heart”. More experienced singers often sing the words by heart as well, irrespective of their large number, but they still hold song books in front of them, because this is part of the tradition.

Officium Defunctorum

The starting point for the study of this unique phenomenon is a recording of psalm singing from north-eastern Latvia, which was recorded in 1995 by the author of this paper with the aim of including it in an anthology of Latvian traditional music. This was immediately followed by systematic documentation and study, which is continued today by Martin Boiko. He describes *Officium Defunctorum* as prayers, which are usually performed by clergymen in Latin and admits that it is surprising to encounter this phenomenon as a part of the traditional repertoire of eastern Latvians, which has existed since the late 18th century. The prayers are sung in the native language of the area, and are partly inherited through the oral tradition as a folklorized phenomenon, the same as folk songs – without any outside influence (Boiko, 2012: 14). Boiko considers the adoption and strengthening of this tradition in eastern Latvia to be linked to the work of the Jesuits, and attributes the beginning of its spread to the publication of the prayer book *Nabożeństwo ku czci y chwale Boga w Trójcy Świętej Jedyneego* [A prayer book in honour of the God of the Holy Trinity] in 1771. This book was compiled by the Jesuits, and within it the prayers, songs and instructions in the faith are published in Latgallian, the language of eastern Latvia (Boiko, 2012: 16).

Psalm singing for the deceased has a very significant place in the traditional music repertoire of eastern Latvia. As Boiko writes: “it is something that belongs to home life. The same as death itself” (Boiko, 2012: 14). Most likely it is this aspect, which is the reason why the tradition continues in many places today. It can have a number of contexts: one of these is before the funeral, when the body of the deceased is still at home, kept in a side room or another household building. During this time, psalm singing is performed, usually in the evenings. Another context is the yearly anniversaries of the death of a loved one and the “commemoration anniversary”, which is organized each year by families for all of their loved ones who have passed away. Once a year the *Officium Defunctorum* is also sung in church, on All Souls’ Day on 2 November, and in cemeteries during annual cemetery festivals (Boiko, 2012: 15-16).

It seems that psalm singing for the deceased is specifically a women's tradition: in fieldwork performed up until now there has not been any indication that men have ever participated in psalm singing. It should also be noted that in north-eastern Latvia polyphonic singing is traditionally a women's privilege. Statements have been occasionally recorded in interviews that men also sang earlier, but that male singing was functionally associated with various specific celebrations, when singing occurred in social circumstances around the festive table. Psalm singing, the same as the ancient drone songs and the rest of the polyphonic repertoire, has been held in the hands of women for a long time.

At home, psalm singing usually occurs in the living room at the table, which has been decorated with a white linen tablecloth. Lit candles and a crucifix stand on the table, and also often rye bread and salt, symbols of blessing for the home, are placed beside these. The singing is begun and led by the lead singer, who is joined by other singers. In a number of cases two groups of singers have been observed, and in these instances, there are also two lead singers. Each group sings in turn. The number of singers tends to vary, although commonly one group of singers is made up of five or six singers. The style of psalm singing can be described as very powerful. Singers have admitted several times that the delivery requires a lot of strength.

Polyphony

Polyphony in psalm singing occurs in the usual way that it is created in traditional music – this depends on the composition of singers, their strengths in creating polyphony, and on local polyphonic traditions. Excluding specific instances when they are sung in unison, psalm singing in north-eastern Latvian villages usually represents harmonic polyphony. This is most commonly two-part singing in parallel thirds with episodic three-part harmonies, although a number of examples demonstrate also three-part singing with triads and episodic four-part harmony. Isolated instances of singing in unison occur when for some reason there is a lack of singers who can sing one or more lower parts, or because the singers feel uncertain when a recording is being made. During fieldwork, for example, there was an episode when after two hours recording singing in unison, I asked “do you always only sing in unison?”, and the singers replied: “No, we usually sing in two-parts, but today we decided to sing in unison, because we feel safer that way”.

Considering the fact that in various instances the singers create polyphony in psalm singing, it becomes apparent that here they are using the same methods that we encounter in their secular repertoire. The core of polyphony is created by two-part harmony in parallel thirds, which is more or less episodically supplemented by a third – lower – part, which is created a third lower than the second (middle) part, and in some instances a fourth – bottom – part, which is sung sporadically, a third lower than the third part. As a result, a triad is often created in the vertical alongside the third intervals, and in some cases also a dominant septachord (ex. 1).

This example leads one to consider mutual influences and processes of cross-fertilization, which become visible when comparing this example to polyphonic folk song transcriptions. In this way, for example, the rhythmic motif marked in the third bar of the transcribed fragment of psalm singing (ex. 1) completely (not just in terms of rhythm but also melodically and harmonically) matches with the motif that can be seen in the following transcription of a folk song (ex. 2).

This is not typical for the folk song repertoire in question and appears only in one of the recorded versions of this song. Therefore it is interesting to encounter an almost identical motif in psalm sing-

ing recorded in a neighbouring village. In turn, in the second bar of the first example, the highlighted motif suggests the opposite process. In the first instance the harmony that is created, thanks to the melodic line of the lower part, may seem strange, too “secular” for the style in question. It is possible that it seems this way because this harmonic order is very typical for the local instrumental music repertoire. In recorded instances, when this order appears in vocal polyphony, it is usually associated with the fact that the singers of the lower part are also musicians, who apply their harmonic experience of playing to building the song’s lower part.

Conclusions

Analysis of polyphony in the psalm singing of north-eastern Latvia therefore confirms the fact that the thinking of the singers, influenced by traditional music, is at the foundation of not only its harmonic, but also its melodic and rhythmic structure, and in this case there is no difference whether they are singing secular or sacred polyphonic repertoires. This analysis also offers the long-sought answer to the question about the possible influence or at least the relationship between the singing practice of the local Catholic Church with one of the most interesting forms of harmonic polyphony in this area – multipart singing with a solo upper accompanying part.

This type of polyphony is represented in the folksong repertoire, which traditionally has been functionally associated with women’s singing in spring and summer evenings outdoors, during collective farm work, during the summer and winter solstice and at weddings. A specific characteristic of this type of polyphony is the solo upper accompanying part, which is sung very powerfully and loudly. Singers also call this style of singing “yelling” (ex. 3).

Polyphony here is built up in the same way as described when outlining the transcription of psalm singing (ex. 1). The only difference is the fact that in psalm singing, the main melody is found in the upper part, while here it is located in the middle part. However, one cannot fail to notice a significant correlation, that is, that the lead singer of psalms is also always highlighted on the backdrop of the other singers: she sings more loudly than the others and the melody that she sings could just as well be equivalent to the upper accompanying part, if we were to compare an example from a relevant repertoire.

Therefore it is possible that a connection exists, and that it is very direct, and its roots can be found in the late 18th century, when the purposeful actions of clergymen began, teaching the inhabitants of eastern Latvia the *Officium Defunctorum*. It is probable that it is able to be explained as harmonic polyphony, as a dominant form of musical thinking in the whole region of eastern Latvia. Over time, and on this basis various local forms of harmonic polyphony have been created and developed, from which many also continue today.

References

Beitāne, Anda. (2009). *Vēlīnās izcelsmes vokālā daudzbalsība latviešu tradicionālajā mūzikā (Multipart Singing of Recent Origin in Latvian Traditional Music)*. Rīga: LULFMI.

Boiko, Martin. (1998). “Relics of Burial Laments in Latvia”. In: *Finnish Yearbook of Ethnomusicology*. Special

Issue: *Conference Proceedings of the European Seminar in Ethnomusicology 1997*. P. 152–162. Edited by Louhivuori, Jukka. Helsinki: The Finnish Society for Ethnomusicology.

Boiko, Martin. (1999). “The Officium Defunctorum” (“Office of the Dead”) and the Mourning Rites in Eastern Latvia. A Preliminary Study”. In: *Ritual and Music*. Papers presented at the International Ethnomusicological Conference held in Vilnius, Lithuania, December 11–12, 1997. P. 29–37. Edited by Astrauskas, Rimantas. Vilnius: Lithuanian Academy of Music, Department of Ethnomusicology.

Boiko, Martin. (2005). “Totenoffizium, Jesuiten und Heidnische Seelenspeisungen in Südostlettland”. In: *Heike Müns (Hg.). Musik und Migration in Ostmitteleuropa. Schriften des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa*. P. 61–79. Oldenburg. Bd. 23. München: R. Oldenburg Verlag.

Boiko, Martin. (2010). “Das lattgallische Totenoffizium. Zu seiner gegenwärtigen Lage”. In: *Concepts, Experiments, and Fieldwork: Studies in Systematic Musicology and Ethnomusicology*. P. 369–380. Bader, Rolf., Neuhaus, Christiane und Morgenstern, Ulrich (Hrsg.). Frankfurt am Main: Peter Lang.

Boiko, Martin. (2012). *Psalmu dziedāšana Latgalē. Officium defunctorum. The Office of the Dead in Latgale*. CD/DVD. LULFMI.

მაგალითი 1. ნაწყვეტი ჩრდილო-აღმოსავლეთ ლატვიის ფსალმუნების სიმღერიდან, ჩაწერილია მარტინ ბოიკოსა და გიტა ლანცერეს მიერ 1999 წ., გაშიფრულია ა. ბეიტანეს მიერ

Example 1. Fragment of psalm singing in north-eastern Latvia. Recorded by Martin Boiko and Gita Lancere (1999). Transcribed by A. Beitane



მაგალითი 2. ფოლკლორული სიმღერის ნაწყვეტი, ჩაწერილი და გაშიფრული ა. ბეიტანეს მიერ 1994 წელს

Example 2. Fragment of transcription of a folk song. Recorded and transcribed by the A. Beitane (1994)



Example 3. Multipart singing with a solo upper accompanying part. Recorded by Latvian Radio in 1988. Transcribed by A. Bejtane

$\text{♩} = 16 = 60$

1. Solo. ————— ep - la, ep - la, Kam na - za - jo - ul, Kam na - za - jo - ul?

1. Solo. ————— ep - la, ep - la, Kam na - za - jo - ul, Kam na - za - jo - ul?

1. Solo. ————— ep - la, ep - la, Kam na - za - jo - ul, Kam na - za - jo - ul?

ნინო მახარაძე, ნინო ღამბაშიძე
(საპარტეზოლო)

**ჭვენიერობის დღესასწაული და მასთან დაკავშირებული
ტრადიციული მუსიკა**

„ჭვე“ მეგრულად მუხის ნორჩი ნერგია. „ჭვენიერს“ ეძახიან მთას, რომელზეც მარტილის ტაძარი დგას. *ჭვენიერობის* დღესასწაული სამეგრელოში აღდგომიდან მერვე დღეს, ანუ კვირაცხოვლობის ორშაბათს ტარდებოდა. არსებული გადმოცემები და ეთნოგრაფიული მასალა მის დაარსებას სოფელ ბანძასა და ქრისტეს მოწაფის – წმ. ანდრია მოციქულის სახელს უკავშირებს. ინფორმატორთა ცნობით, *ჭვენიერობა* XX საუკუნის 20-იან წლებამდე აღინიშნებოდა და საბოლოოდ ის კომუნისტებს აუკრძალავთ. დღესასწაულისადმი ჩვენი ინტერესი ამჯერად მასთან დაკავშირებულმა ტრადიციულმა მუსიკამ განაპირობა.

დღევანდელი მარტილის ტაძრის ადგილზე მდგარა დიდი მუხა – დიდი *ჭყონი* (*ჭყონ-დიდი*), რომელზეც თუჯისაგან (ზოგიერთი ცნობით – სპილენძისაგან) ჩამოსხმული კაცის ფიგურა იყო მიბმული. კერპს *კაპუნია/როკაპუნია*, იგივე *დიდგიძირი/დოღგიძირი* ერქვა. ზოგიერთის წარმოდგენით, ეს იყო არწივი, რომელიც ჭყონდიდში ბუდობდა. კერპის ქურუმებს *ჭყონდარებს* ეძახდნენ. კერპის დღესასწაულზე *თუთაშობას* (მთვარის დღეს, ორშაბათს) კაპუნიასთვის შესაწირად დედას ზუსტად ერთი წლის, ანუ წინა წელს გაჩენილი პირმშო უნდა შეეწირა. ჭყონდარები მომავალი დღესასწაულისათვის კენჭისყრით ირჩევდნენ სამსხვერპლო ბავშვს. შაბათს ღვთის რჩეული ბავშვის მშობლები მართავდნენ საოჯახო დღესასწაულს, ხოლო კვირას – *ბჟაშხს* (მზის დღეს) ბავშვი ეტლით უნდა მიეყვანათ მუხასთან, სადაც მსხვერპლშეწირვის რიტუალი ტარდებოდა (Машурко, 1894: 376-377; ელიავა, 1962: 15). ეთნოგრაფიულ მასალაში მარტილის პლატოდან გადმომდგარი დედის კივილი და ზმამაღალი მოთქმის ამბავიც არის აღწერილი.

გადმოცემის მიხედვით, მარტილში ანდრია პირველწოდებული და სვიმონ კანანელი ჩადიან. ანდრია ანადგურებს კერპს, ჭრის მუხას და მის ნაცვლად ჯვარს აღმართავს. მას მორწმუნეთა თვალწინ დიდი მუხისათვის ნაჯახი შემოუკრავს და როცა იგი უვნებელი დარჩენილა, ხალხს უდიარებია ქრისტეს ძალა. ანდრიას მახარებელი გაუგზავნია იმ ამბის სათქმელად, რომ დედებს აღარ მოუხდებოდათ თავიანთი შვილების შეწირვა. გადმოცემა გვიაშობს, რომ სამეგრელოს მოსახლეობამ სწორედ წმ. ანდრიას ქადაგების შემდგომ აღიარა ქრისტიანობა. ზოგიერთ წარმართს სურდა მისი სამოციქულო მოღვაწეობის შეფერხება და ღამე მძინარე მოციქულისათვის კვერთხი და ფეხსაცმელი წაურთმევია. წმინდანი ფეხშიშველი წასულა მარტილში. როცა მოციქულს დიდი ჭყონი მოუჭრია, ახლადმოქცეულ ბანძელებს უთქვამთ, მართალია, მუხა მოჭერი, მაგრამ ფერდობზე მრავალი ნორჩი მუხა ზარობსო. ერთ-ერთს გაახარებენ და ახლა იმას დაუწყებენ თაყვანისცემას, ამიტომ ყველა მუხა მოჭერიო. ანდრიას უბასუხია: რომ მოვჭრათ, ისევ ამოიყრის, ამიტომ ყველა ამოვთხაროთო. ამ ამბის შემდეგ მარტილიდან დაბრუნებულ ბანძელებს მუხის მოჭრის (თუ მოთხრის) ამბავი დღესასწაულად უქცევიათ და ქრისტიანობის წარმართობაზე გამარჯვების ნიშნად მისთვის *ჭვეენია/ჭვენიერობა* უწოდებიათ. ამ დღესასწაულის XIX საუკუნეში არსებობაზე თავადის – მექი ფალავას მიერ

ილია ჭავჭავაძის საგანგებოდ მიწვევის ფაქტიც მიუთითებს. სტუმრისათვის უკითხავთ, როგორ მოგეწონათ ჩვენი რიტუალი და ილიას მოსწრებულად უთქვამს – ამას *ჭვენიერობა* კი არა მშვენიერობა უნდა ერქვასო. *ჭვენიერობის* დღესასწაულის შესახებ ცნობები გამოქვეყნებულია XIX საუკუნის პერიოდიკაში. მის შესახებ წერდნენ ექვთიმე თაყაიშვილი, სერგი მაკალათია, კორნელი კეკელიძე და სხვები.

ეთნომუსიკოლოგიური მხერა ამ დღესასწაულს პირველად ქეთევან ჭითანაგამ მიაპყრო. აქ შესრულებული საფერხულო *მზე შინა* და *მზე გარეთა*, რომელიც საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ძეობის რიტუალზე, მშობიარე ქალთან, ბავშვთა ინფექციური დაავადებების სამკურნალოდ და დასაძინებელი ფუნქციითაც არის დაფიქსირებული, სხვა მკვლევართა მსგავსად, მანაც სოლარულ კულტთან დაკავშირებულ უძველეს ნიშნულად მიიჩნია (Читанова, 1987: 66). აღსანიშნავია, რომ მეცნიერის მიერ XX საუკუნის 80-იან წლებში მოპოვებული ერთი ცნობა *მზეშინას* ფერხულის ჩაბმას მეტად ორიგინალური ფორმით წარმოგვიდგენს: მამაკაცები ნეკა თითების გადაჭდობით ქმნიან წრეს.

მკვლევარი განიხილავს აგრეთვე, მრავალხმიან *კირიალესას*, რომლის ინტონაციურ მასალაში მეგრული საფერხულო სიმღერების მარტივ ვარიანტებთან და სხვა კუთხეების კვარტულსაყრდენიან ნიშნებთან კავშირი ვლინდება. აღსანიშნავია, რომ *კირიალესას* საფერხულო წყობაზე მანამდე დიმიტრი არაყიშვილიც მიანიშნებდა (Аракчиев, 1908: 85). საფერხულო სიმღერებთან მისი სიახლოვე ბოლო დროს ოთარ კაპანაძემაც დაადასტურა (კაპანაძე, 2011: 52-53).

საგალობლებში ფორმულა *კირიე ელეისონის* (*უფალო შეგვიწყალე*) უცვლელად შენარჩუნების გვერდით, დასავლეთ საქართველოს რამდენიმე სიმღერის სახელწოდებასა და რეფრენში მისი გახალხურებული, მოდიფიცირებული ფორმებიც გვხვდება: *კირიალესა*, *კირიალერსა*, *კირიალესა*, *კირიალესონ*, *კრიალესო*, *კილილესა*, *ლეისონ* და *კირია*, *ეისედო კირია*, *ეისადო კირიე*, *ეისადე კირიე*, *სადავო კირიალესა*. ვფიქრობთ, ლოცვით ფორმულაში განსაკუთრებული ცვლილებები მართლმადიდებლური სარწმუნოების გამიზნული დევნის შედეგად უნდა მომხდარიყო.

დღეისათვის არსებული სამეცნიერო ლიტერატურის, სანოტო, აუდიო და ვიდეონაწერების ანალიზმა აღნიშნული დღესასწაულის დრამატურგიაში კიდევ რამდენიმე საინტერესო დეტალის ხაზგასმის საშუალება მოგვცა.

ირკვევა, რომ *ჭვენიერობა* ჭეშმარიტად სახალხო დღესასწაული გახლდათ, სადაც სხვადასხვა ჯგუფად დაყოფილი მოზემენი ფერხულს აბამდნენ, უკრავდნენ, მღეროდნენ, ლექსებს ამბობდნენ. ლხინი და ჯარობა დიდხანს გრძელდებოდა.

წარმართული რიტუალების აღწერისას, ერთ-ერთი მთხრობელი კერპის ძველ სახელს – *როკაუნის* ტერმინ *როკას* უკავშირებს, რომელიც შესატყვისი მუსიკალური თანხლებით მოძრაობას, ცეკვას გულისხმობს. კერპის შეპუსრვისა და ქრისტიანობის მიღების შემდეგ ხალხს კვლავ გაუგრძელებია ჭყონდიდთან შეკრების, მუხის გარშემოვლისა და მოლხნის ძველი ტრადიცია, ოღონდ ზვარაკად ახლა უკვე ღორს სწირავდნენ. ხორციელის ზუთმაბათს ან ახალ წელსაც სამსხვერპლო ღორით ან კერატით – *ოკაუნათი* იმართებოდა *კაპუნობის* დღესასწაული, რომელიც წარმართული დღესასწაულის გადმონაშთური სახე უნდა იყოს. დღესასწაულის სახელწოდებას, *კაპუნობა/როკაუნობა/დიდგიმირობა*, ხალხური ტრადიცია კერპის უძველეს სახელწოდებას უკავშირებს. სამსხვერპლო ღორის სახელი *ოკაუნეც* კერპის სახელიდან უნდა მომდინარეობდეს. კერპის სახელი *კაპუნა* (*კაპ-უნა*) კაპ-ის კნინობითი ფორმა

უნდა იყოს, რაც ქართულსა და მის დიალექტებში ხესთან და მის ტოტთანაა დაკავშირებული (ჩუხუა, 2000-2003: 120; ორბელიანი, 1991: 352). კერპი *ჭყონდიდი/კაპუნია/როკაპუნია/დიდ-გმირი* აშკარად უზენაესი ღვთაება, *ღემიურვია*.

შესაძლოა, ქრისტიანობამდელი კერპის სახელწოდებაში მართლაც იყოს ხაზგასმული რიტუალური ქმედების – ფერხულის/ცეკვის განსაკუთრებული როლი. საინტერესოა, რომ ბანძაში საკულტო ხე *ძელქვა* – თელისებრთა ოჯახის მაგარმერქნიანი მცენარეა, რომელსაც ჩვენში უძველესი დროიდან საცემელ, სასიგნალო საკრავად იყენებდნენ.

ჭვენიერობის დღესასწაულზე მუდმივად გაისმის ეკლესიის ზარებისა და ბუკის ხმა. მართალია, ცნობებში მაინცდამაინც არ ჩანს მათი ერთდროული ჟღერადობა, მაგრამ შემოსაკრავი და ჩასაბერი საკრავის ხმა ერთნაირი სემანტიკით გამოიყენება. საგულისხმოა, რომ ბუკი საქართველოს სხვა კუთხეებშიც (სვანეთში, ლეჩხუმში, აფხაზეთში) რელიგიურ დღესასწაულებს უკავშირდება¹. სოფლად მისი საშუალებით ცხადდებოდა სამხედრო განგაში, თემის ყრილობა, მინდვრის საშუალები. ბუკზე უკრავდნენ ნადირობისას, ბრძოლისას. აფხაზეთში მასზე ჩაბერვით წყევლიდნენ საქონლის ქურდს, მპარავის შემფარებელს (შილაკაძე, 2007: 109). სამეგრელოსთან დაკავშირებულ ცნობებში ბუკის სიგრძის ხაზგასმა („შუადღეს ეკლესიის ზარებითა და გრძელი ბუკით მოუხმობენ მოსახლეობას“) მოკლე ბუკის არსებობასაც მიგვანიშნებს.

დღესასწაულის შემდგომ ეტაპზე მუსიკალური ფონი სპორტულ შეჯიბრსაც უწყვეტად გასდევს. ზარებისა და ბუკის გვერდით აქ *კირიელეისონიც* გაისმის და ამ ნიმუშთან მიმართებაში სამი ტერმინი – გალობა, სიმღერა და შეძახილი გამოიყენება. ეკლესიის აღსავლის კართან დადებული წითელი ბურთის აღების შემდეგ, „მღვდელი გარს უვლის ეკლესიას. მას უკან ხალხი მიჰყვება კირიელეისონის უწყვეტი გალობით. ზარების რეკვის და ბუკის ყვირილის ფონზე მინდვრისაკენ მიდიან, სადაც ბურთით რიტუალური თამაში ღელეობა იმართება“².

შესაძლოა, ტერმინი გალობა ნიმუშის ლოცვითი ტექსტის გამო იყოს მოხმობილი. ქართული სამგალობლო პრაქტიკა ამ საგალობელს მღვდლად კურთხევისას იყენებს (შულღიაშვილი, 2006: 242; ერქვანიძე, 2011: 147). სანიმუშოდ მოგვყავს არტემ ერქომაიშვილისაგან ჩაწერილი ვარიანტი (აუდიომაგ. 1). შეძახილებიანი *კირიელეისონი* კი ხის რყევის, მოთხრის, გათრევა-გადატანის და ფესვებით ზემოთ ჩარგვის რიტუალს უკავშირდებოდა. მარტივების მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში დაცული მასალების მიხედვით, სოფლის მამაკაცები მუხის ნორჩ ხეს სოფლის სასაფლაოზე აირჩევდნენ. ზედ მოხუცი კაცი ავიდოდა, არყევდა ტოტებს და მღეროდა *ეისადე კირიეს*. დღესასწაულის თვითმხილველის – გივი ელიავას თქმით, კაცები ხეს მოთხრიდნენ, გაიდებდნენ მხრებზე და ამავე სიმღერით ჯერ სასაფლაოს შემოუვლიდნენ სამჯერ, შემდეგ კი ბანძის ცენტრში მდგარ შაორკარის წმ. გიორგის ეკლესიას. მოთხრილ ხეს ეკლესიის კედელთან ფესვებით ზემოთ მიაყუდებდნენ. სწორედ ამ დროს სრულდებოდა საფერხულო *მზე შინა* და *მზე გარეთაც*, რომელიც ჩვენი აზრით, გადარჩენილი ბავშვის ხელმეორედ დაბადების გაგებით, ან ძეობის რიტუალთან ასოციაციური კავშირის გამო შეიძლება მიესადაგებინათ *ჭვენიერობისათვის*. ქრისტიანულ *ჭვენიერობაში* ამოყირავებული ხე წარმართული კერპის დამარცხების სიმბოლო იყო. ხის ამოძირკვა სატანის დამარცხებას ნიშნავდა³ (ლამბაშიძე, 2011). ხის ტოტებს პატარ-პატარა ნატეხებად ამტვრევდნენ და სახლებში მიჰქონდათ. იქ, მისთვის სპეციალურად შეკერილ ტყავის პარკში ჩადებდნენ და შეინახავდნენ, რომ ოჯახს მომავალ წლამდე ხვაი და ბარაქა არ მოკლებოდა. სოფ. ნაჯახარში, ველითკარში ხის ამოგლეჯის წესს სოფიობასაც ემახდნენ და მის სახელს მეგრულ სიტყვას *სოფუას* – მოთხრას უკავშირებენ (ელიავა, 1962: 16; ლამბაშიძე, 2005). გადმოცემების მიხედვით, სოფ.

ბანძაში მცხოვრები მონათესავე გვარები – კეკელიები და გაბუნიები, რომელთა შორის მკაცრად ეგზოგამიური ურთიერთობა იყო, ხის უკულმა ჩარგვის წესს დაახლოებით 25-27 წლის წინათ ჯერ კიდევ ატარებდნენ. რიტუალის მონაწილეები ამბობდნენ: ასე დაიქცეს კეკელია-გაბუნიებს შორის დათქმული ფიცის დამრღვევიო. დილით ადრე მოიტანდნენ მოთხრილ ხეს, ერთი კაცი ორმოს თხრას დაიწყებდა, დანარჩენები გარშემო ფერხულს ჩააბამდნენ და მღეროდნენ *ეისელო კირიას* (ლამბაშიძე, 2011).

სავარაუდოდ, ამ დროს სათქმელი ნიმუშის მოკლე ფრაზები შრომის ჟანრის სასიმღერო ნიმუშების – *ნადურის*, *ელესას* მონაკვეთების მსგავსი უნდა ყოფილიყო. მართლაც, 2011 წლის ექსპედიციის დროს მოხერხდა მსგავსი მაგალითების ჩაწერა. საყურადღებოა, რომ დიმიტრი არაყიშვილის მიერ 1902 წ. სამეგრელოში ჩაწერილი *ლესიონ* და *კირია* (Аракчиев, 1908, №17) და კონსტანტინე კოვაჩის მიერ 1929 წ. სამურზაყანოში მოპოვებული *კილილესაც* (Ковач, 1930, №9) შრომით საქმიანობასთან, კერძოდ კი, მინდვრის ან ყანის სამუშაოების დასრულებასთან დაკავშირებული ორხმიანი სიმღერებია.

დასავლეთ საქართველოს ბევრ კუთხეში კოლექტიური შრომის ბოლო ეტაპზე *ელესას* ამბობდნენ ხოლმე. აპოლონ წულაძის ცნობით, მძიმე ტვირთის, საწნახლის, ხის მორების გადატანისას *ელესა* ულექსოდ იმღერებოდა. არ არის გასაკვირი, რომ სირთულის დაძლევისათვის უფლისაგან შეწევნა მოკლე, მაგრამ მიზნის მიღწევისათვის მაქსიმალურად შესატყვისი ფრაზით გამოეთხოვათ. თვით სამუშაოს სიმძიმის გამო, ლექსზე ფიქრი წარმოუდგენელიც კი იყო. შეძახილებში (*ელესა და ვიო, ოო, ელე, ელე, აჰა, ელესა და ვიო და იო*) ზოგან (მეტადრე დასავლეთ გურიაში) – *ვიოს* ნაცვლად თურმე *კირიოს* აყოლებდნენ (წულაძე, 1971: 32). აქედან გამომდინარე, ზოგიერთი მკვლევრის (ჯემალ ჩხეიძე, მალხაზ ერქვანიძე) მიერ სიმღერა *ელესას* (*პესას*) *კირიე ელეისონიდან* მომდინარეობის თაობაზე გამოთქმული ვარაუდი სარწმუნოდ გვეჩვენება. შესაძლოა, ამ რიგს ლახეთში შემორჩენილი ნავის ან სათევზაო ბადის ამოსათრევი *ჰელესაც* დავუმატოთ. თურქული გავლენის მქონე ქართულ მოსახლეობაში ქრისტიანული ლოცვითი ფორმულის სამღერისებში „გაქვავება“ განსაკუთრებული მნიშვნელობის ფაქტად უნდა მივიჩნიოთ. ლიგანის ხეობაში (თურქეთი) მცხოვრები ჩვენებურები ამგვარ ნიმუშებს დღემდე ასრულებენ (მალაყმაძე, 2002).

ცხადია, სოფელში დავლისას, ტაძრის გარშემოვლისას სათქმელი *კირიალესას* წყობა და რიტმული მხარე ფეხის მოძრაობასთან შესაძლებელი იქნებოდა. მსგავს ნიმუშს სამეგრელოში დღეს ახალი წლის (იშვიათად შობის) მისალოცად კარდაკარ ჩამოვლისას ასრულებენ. აღნიშნული მსვლელობა XVII საუკუნის იტალიელ მისიონერს, თეათინელ ბერს – არქანჯელო ლამბერტის დეტალურად აქვს აღწერილი (ლამბერტი, 1938: 137-138). ცნობილია, რომ მომღერლებს ვაშლით, ბროწეულითა და ყვავილებით შემკული ჩიჩილაკიც დაჰქონდათ ხოლმე. ალილოობისა და ჭონაზე სიარულის მსგავსად, კირიალესას მიტქმელები სანოვაგესა და ფულს აგროვებდნენ.

„ – ჰეი, მასპინძელო, კარი გააღე, / ახალ წელს მოგილოცავ! ეს ძველი და სხვა – ახალი! / სიკეთით გაიხარე! / ვერას გაკლებდეს ეშმაკი და მზაკვარი! / შენი ბეგელი – ღომის მარცვლით აივსოს! / შენი მარანი – ღვინით აივსოს! / შენი აკვანი – დალოცვილი / შენი დამწყველევი – ამომწყდარი! / მოხუცებული თუ გყავს – მიელწიოს შეიდას წლამდე! / შორს თუ გყავს ვინმე – მშვიდობით დაგებრუნებოდე! / ერთი რაიმე დამიმატე შენგროვებ ფულზე!“ – ასეთია ამ საახალწლო მილოცვის სიტყვიერი ტექსტების ქართული თარგმანი. *კირიალესას* ვარიანტების შედარება სიმღერის განვითარების ეტაპებზე დაკვირვების საშუალებას გვაძლევს

(მაგ. 1, 2).

ქთევან ჭითანავას ცნობით, შეძახილი *კირიელისონ* ხუჯიშ-ოსხაპუეს ფერხულშიც ისმოდა, რომელსაც ელიაობის (ამინდის ღვთაების) დღესასწაულზე ასრულებდნენ (Читанава, 1987: 49).

ჭვენიერობა აშკარად ხალხის მიერ შექმნილი ხალხური ქრისტიანული დღესასწაული-მისტერიაა, რომლის განუყოფელ ნაწილს წირვა და მსახურების დასასრულის სასულიერო პირის *ლელოში* აქტიური, მისთვის შესაფერი ფორმით მონაწილეობა წარმოადგენს. ის, რომ *ჭვენიერობა* ხალხის მიერ დაარსებული დღესასწაულია, ამაზე იოანე ზოსიმეს კალენდარიც მეტყველებს. ამ კალენდრის მიხედვით, კვირაცხოვლობის შემდგომი კვირის ყველა დღეს, ორშაბათის გარდა, მიჩენილი აქვს საეკლესიო დღესასწაული (ეკელოძე, 1957: 279).

ჭვენიერობის დღესასწაული ბუნების განახლების, გაზაფხულისაკენ შემობრუნებული ზამთრის – ბუნიობის პერიოდს ემთხვევა. თავის მხრივ, რიტუალი ძალიან ჰგავს საახალწლო წეს-ჩვეულებებსაც, სადაც განსაკუთრებული ადგილი კვლავ ხეს, ტოტს, ჩიჩილაკს (საახალწლოდ მორთულ ხეს) უკავია. ალბათ ამიტომაც, რომ *კირიელეს* ჩვენს ხელთ არსებული ცხრა ვარიანტიდან – ოთხი სწორედ მეგრული საახალწლოა, რომელთა ინტონაციური ანალიზი აშკარად ავლენს კავშირს საფერხულო წყობის ნიმუშებთან. ერთი ნიმუში – იმერული *კრიალესო* სააღდგომო ფერხულად არის დაფიქსირებული (აუდიომაგ. 2). ვფიქრობთ, ეს ფაქტი კარგი არგუმენტია საშობაო და სააღდგომო სიმღერების ერთი წყაროდან მომდინარეობის მტკიცებისათვის (დამბაშიძე, 2004: 242), ხოლო მათი შესრულების საფერხულო წესი, უდაოდ, რიტუალის წარმართული ხანიდან მომდინარეობაზე მიგვანიშნებს. შრომის სიმღერებთან გამოვლენილი ინტონაციური ერთიანობაც ნიმუშების სიმღერისა და ნაყოფიერების კულტებთან კავშირის დამადასტურებელია.

ჭვენიერობის დღესასწაულის კომპლექსური, შედარებითი და სისტემური კვლევა საშუალებას გვაძლევს წარმოვიდგინოთ წარმართული წეს-ჩვეულებების ქრისტიანულით ჩანაცვლების რეალური პროცესი, ხანგრძლივი ისტორიული პერიოდის მანძილზე თვალი გავადევნოთ საერო და საეკლესიო ტრადიციების თანაარსებობას, ვიკვლიოთ ერთიან მუსიკალურ კანონზომიერებებზე აგებული მრავალხმიანი საგალობლისა და ხალხური სიმღერის ურთიერთმიმართების საკითხები, აგრეთვე, ზოგიერთი სასიმღერო ნიმუშის გენეზისი და ევოლუციის გზა.

საგანგებო განხილვას საჭიროებს რიტუალის ელინურ სამყაროსთან მიმართებისა და *კირიე ელისონის* ჰანგის ბიზანტიურ-ქართული პარალელების საკითხიც.

P. S. ხის ამოძირკვისას სათქმელი ნიმუშის თავისებურებების შესახებ ჩვენ მიერ გამოთქმული ვარაუდი დაგვიდასტურა 2013 წელს საქართველოს რადიოს არქივში აღმოჩენილმა ჩანაწერმა (აუდიომაგ. 3).

შენიშვნები

¹ ამ თვალსაზრისით საინტერესოა XVII ს. იტალიელი მისიონერის – ღონ კრისტეფორო დე კასტელის ჩანახატი, რომელიც ბუკს დრანდის საეპისკოპოსო ტაძრის ფონზე ასახავს (კასტელი, 1976: 477).

² საგაზაფხულო სპორტული თამაშობები საქართველოში დღემდე იმართება (მაგალითად, გურიის სოფ.

შუშუთის მცხოვრებთა შეჯიბრი ფირზეც არის აღბეჭდილი). არ არის გამორიცხული, რომ ცნობილი ლოტბარის – ვარლამ სიმონიშვილის მიერ ერთ-ერთ საბჭოურ ოლიმპიადაზე წარდგენილი სიმღერა *ბურთის გამარჯვება* (კოკელაძე, 1984: 284) სწორედ ამგვარი თამაშების დროს შესასრულებელი ან-ტიფონური შემახილებისა და ინტონაციების აკინძვის შედეგი ყოფილიყო.

³ საგულისხმოა, რომ ხის ამოძირკვის ტრადიციას ხის დარგვის ტრადიციაც ახლდა – აღდგომის წინა დღეს მამაკაცს ძალის შესამატებლად მუხა ან ცაცხვი უნდა დაერგო.

⁴ მხედველობაში გვაქვს დ. არაყიშვილის, კ. კოვაჩის, ა. ხორავას, ე. გარაყანიძის, დ. შულღიაშვილის, ნ. შველიძის, მ. ხუხუნაიშვილის, ნ. მახარაძის მიერ ნოტირებული ნიმუშები.

დამოწმებული ლიტერატურა

ელიავა, გივი. (1962). *ჭყონდიდი-მარტვილი (ისტორიული მიმოხილვა)*. თბილისი: ცოდნა.

ერქვანიძე, მალხაზ (შემდგ.). (2011). *ქართული საეკლესიო გალობა*. ტ. VI. გელათის სკოლა. თბილისი: სრულიად საქართველოს საპატრიარქოს საეკლესიო გალობის ცენტრი.

თაყაიშვილი, ექვთიმე. (1993). *მარტვილის მონასტერი*. (რედაქტ. ბუბა კუდავა). თბილისი: სამშობლო.

კაპანაძე, ოთარ. (2011). „საფერხულო სიმღერები სამეგრელოში“. ჟურნ.: *მუსიკისმცოდნეობა და კულტუროლოგია*, 1(7):52-64. http://gesj.internet-academy.org.ge/ge/list_artic_ge.php?b_sec=muz_

კასტელი, კრისტოფორო. (1976). *ცნობები და ალბომი საქართველოს შესახებ*. თარგმანი, გამოკვლევა და კომენტარები ბეჟან გიორგაძისა. თბილისი: მეცნიერება.

კეკელიძე, კორნელი. (1957). *ეტიუდები*, 5. თბილისი: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.

კოკელაძე, გრიგოლ (შემდგ.). (1984). *ასი ქართული ხალხური სიმღერა*. თბილისი: ხელოვნება.

ლამბერტი, არქანჯელო. (1938). *სამეგრელოს აღწერა*. თბილისი: ფედერაცია.

მაკალათია, სერგი. (1941). *სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია*. თბილისი: საქართველოს მხარეთმცოდნეობის საზოგადოება.

მალაყმაძე, როინ. (2002). *ლივანის ხეობის ექსპედიციის ვიდეომასალა*. ინახება ბათუმის შოთა რუსთაველის უნივერსიტეტის არქივში.

ორბელიანი, სულხან-საბა. (1991). *ლექსიკონი ქართული*. ტ. I. თბილისი: მერანი.

ღამბაშიძე, ნინო. (2004). „ჭონას ტრადიცია და მისი გენეზისის ზოგიერთი საკითხი“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმი. მოხსენებები*. გვ. 242-253. რედაქტორები: წურწუშია, რუსუდან და ჟორდანია, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

ღამბაშიძე, ნინო. (2005). მარტვილის ექსპედიციის საველე დღიური.

ღამბაშიძე, ნინო. (2011). მარტვილის ექსპედიციის საველე დღიური და ვიდეომასალა.

შილაკაძე, მანანა. (2007). *ტრადიციული სამუსიკო საკრავები და ქართულ-ჩრდილოკავკასიური ეთნოკულტურული ურთიერთობები*. თბილისი: კავკასიური სახლი.

შულღიაშვილი, დავით (შემდგ.). (2005). *ქართული ხალხური სიმღერები ანჩისხატის ტაძრის რეპერტუარიდან*. თბილისი: გლობუსი.

შულღიაშვილი, დავით (შემდგ.). (2006). *ქართული საეკლესიო გალობა*. შემოქმედის სკოლა არტემ ერქომაიშვილის ჩანაწერების მიხედვით. თბილისი: იოტა.

ჩუხუა, მერაბ. (2000-2003). *ქართველურ ენა-კილოთა შედარებითი ლექსიკონი*. თბილისი: უნივერსალი.

წულაძე, აპოლონ. (1971). *ეთნოგრაფიული გურია*. I გამოცემა. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.

Аракишвили, Димитрий. (1908). *Народная песня Западной Грузии (Имеретин)*. С приложением 83 песен в народной гармонизации. Оттиски из II т. «Трудов Музыкально-Этнографической Комиссии» (МЭК). Москва.

Ковач, Константин. (1930). *Песни кодорских Абхазцев*. Москва: изд. Наркомпроса Абхазии и Академии абхазского языка и литературы.

Машурко, М. (1894). *Предания основания Мартвильского монастыря*. СМОМПК, №18, от. III.

Читанава, Кетеван. (1987). *Музыкальная культура равнинного населения Западной Грузии*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. Ереван: На правах рукописи.

NINO GHAMBASHIDZE, NINO MAKHARADZE
(GEORGIA)

CHVENIEROBA FESTIVAL AND TRADITIONAL MUSIC RELATED TO IT

“Chve” in Megrelian means a young oak sapling. “Chvenieri” is the name of the mountain on which the Martvili church is erected. In Megrelia the *chvenieroba* feast was celebrated on the eighth day after Easter, i.e. on Monday, following St. Thomas’s Sunday. As the oral tradition has it the establishment of the feast is associated with the village of Bandza. The available ethnographic material connects it with the name of the Apostle St. Andrew, one of Christ’s disciples. According to the data provided by informants the *chvenieroba* feast had been observed until the 1920s, when eventually it was prohibited by Communists. Our interest in the feast was aroused by the traditional music associated with it.

On the site of the present Martvili church there used to be a big oak (*didi chqoni*, *chqondidi*) to which a man’s figure, made of cast-iron (according to some data – of copper), was tied. The idol was called *kapunia/rokapunia*, alias *didgmiri/dodgimiri*. In some people’s imagination it was an eagle, which had its nest in *chqondidi*. The priests of the idol were called *chqondari*. At the idol’s feast – *tutashkhoba* (the Moon’s day, Monday) – a mother was to sacrifice her child to *kapunia*. The child had to be exactly twelve months old, i.e. born in the previous year. *Chqondaris* cast lots to choose a child to be sacrificed. On Saturday the parents of the child chosen by the deity gave a family party, and on Sunday – *Bzhashkha* (the Sun’s day) the child was taken in the carriage to the oak, where the sacrificial ceremony was to be held (Mashurko, 1894: 376-377; Eliava, 1962: 15). By the way, in the ethnographic material the fact of the mother’s standing on the Martvili Plateau and wailing loudly over her child is also attested.

As the story goes Andrew-the-First-Called and Simeon the Canaanite arrived in Martvili. St. Andrew demolished the idol, cut down the oak and erected a cross on the site. Before the eyes of the devout he hit the big oak with an axe and when it remained unharmed, the people recognized the power of Christ. Andrew dispatched a herald to announce the news that mothers would never have to sacrifice their children again. The legend tells that a population of Samegrelo adopted Christianity following St. Andrew’s preaches. Some pagans wanted to obstruct his apostolic activity and stole his shoes and crozier at night. The apostle went to Martvili bare feet. When he cut down the big oak tree the just-converted population of Bandza told him: “You have cut down the big oak tree, but many young oak trees are growing on the slope. People will take care of one of them and start worshipping them”. St. Andrew responded: “If we cut the big tree down, it will grow again, so let us uproot all the oaks”. Upon their return from Martvili the Bandzans celebrated the fact of cutting down the oak tree and called this *chveenia/chvenieroba* as a token of the victory of Christianity over paganism.

The existence of this feast in the nineteenth century is attested by the fact that Prince Meki Paghava sent a special invitation to Ilia Chavchavadze to take part in the celebration. The guests were asked how they liked the ritual, Ilia answered wittily: “This should be called not *chvenieroba* (feast of the oak), but *mshvenieroba* (feast of beauty)”. Information about the *chvenieroba* feast was published in nineteenth-century periodicals. It was described by Ekvtime Taqaishvili, Sergi Makalatia, Korneli

Kekelidze and others.

Ketevan Chitanava was the first to study this feast from the viewpoint of ethnomusicology. Like other researchers she considered the round-dance song “*Mze shina da mze gareta*” (performed in different regions of Georgia at the childbirth celebration ritual, at the bedside of a recently confined woman; it was also sung to cure the child suffering from an infectious disease, it functioned as a soporific as well) to be the most ancient specimen associated with the solar cult (Chitanava, 1987: 66). It should be noted that this information, obtained by the scholar in the 1980s, represents the joining in the *Mzeshina* round dance in an original manner: linking their little fingers the men form a circle.

The scholar also looks at the polyphonic *Kirialesa*, in whose intonational material the link with the simple variants of Megrelian round dance songs and the specimens with the basic quart from other provinces is revealed. It is noteworthy that before that Dimitri Araqishvili also referred to the round dance mode of *Kirialesa* (Arakchiev, 1908: 85). Its kinship with the round dance songs has also been established lately by Otar Kapanadze (Kapanadze, 2011: 52-53).

In the hymns, together with the unchanged formula of *Kirie Eleison* (God, have mercy on us) in western Georgia its folklorized, modified forms are also attested in the names of some songs and refrains: *kirialesa*, *kirialersa*, *kirjalesa*, *krialeso*, *kililesa*, *leison da kiria*, *eisedo kiria*, *eisade kirie*, *sadavoi kirialesa*.

In our opinion in the praying formula such changes must have taken place in the years when the Communist ideology was raging, and orthodox religion was persecuted purposefully. An analysis of the available scholarly literature and of the notated, audio and video recordings provided grounds to emphasize some interesting details in the dramatic composition of the above-mentioned feast.

It is proved that *chvenieroba* was a truly popular feast where the participants, united in different groups, performed a round dance, played musical instruments, and recited poems. The festivities lasted for a long time.

When describing pagan rituals, one of the informants associates *rokapunia*, the old name of the idol, with the term “*rokva*” meaning moving, dancing to an instrumental accompaniment. After the destruction of the idol and adopting Christianity, the people continued the tradition of getting together at *chqondidi*, walking round the oak tree and making merry, but now they sacrificed a pig. On Shrovetide Thursday or on New Year’s day the Kapunoba feast, which may be a remnant of the pagan festival, was celebrated and a pig or a boar was sacrificed. Tradition associates the ancient name of the feast *Kapunoba/Rokapunoba/Didgmiroba* with the ancient name of the idol. The name of the sacrificial pig *Okapune* must have stemmed from the name of the idol as well. The name of the idol *Kapuna* (*Kap-una*) must be a diminutive form of *Kap*, which in the Georgian language and its dialects is connected with a tree and its branch (Chukhua, 2000-2003: 120; Orbeliani, 1991: 352). The idol *Chqondidi/Kapunia/Rokapunoba/Didgmiri* is clearly the highest deity, demiurge.

It is possible that in the name of the pre-Christian idol a special role for the devotional ritual – round dance – was emphasized. It is noteworthy that in *Bandza*, *Zelkova* (water elm), a hardwood cult tree from the elm family, has since early times been used as a percussion or signal instrument in this country.

During the *Tchvenieroba* feast the ringing of church bells and the sounds of a horn are heard constantly; though in the sources there is no special information whether they sound together or not, but the percussion and wind instruments are used in the same semantics. It is noteworthy that the horn is associated with religious feasts in other parts of Georgia too (Svaneti, Lechkhumi, Abkhazeti)¹. In

the countryside it was used to give a battle alarm, to call people to a community gathering or to take part in field work. The horn was sounded during hunting and in battles. In Abkhazeti they blew the horn when cursing a cattle stealer, and the one who gave him shelter (Shilakadze, 2007: 109). In the information about Samegrelo, with a special mention of the length of the horn (“at midday the call people with church bells and a long horn”) there is an indication that there was a short horn as well.

At the following stage sports competitions also take place against the uninterrupted musical background. Together with the sounds of the bells and the horn *Kirileison* is also heard and in connection with this specimen the three terms – *chanting*, *singing* and *exclamation* – are used. After picking up the red ball placed at the Royal Door, “the priest walks around the church. People, chanting *Kirileison* continuously, follow him. Accompanied by the ringing of the church bells and the sounds of the horn they head for the field where *Lelooba*, a devotional game, is held”².

It is possible that the term *chanting* was used due to the prayer text of the specimen. In Georgian chanting practice this hymn is used when ordaining a priest (Shughliashvili, 2006: 242, Erkvandize, 2011: 147). As an example we bring here is Artem Erkomaishvili’s variant (audio ex. 1). *Kirileison*, accompanied by exclamations, was associated with the ritual of shaking, rooting up, dragging away and planting a tree upside down, with its roots above the ground. According to the material preserved at the Martvili Museum of Regional Studies, the elders of the village chose a young oak at the village cemetery. An old man would climb it, shake its branches singing *Eisade Kirie*. As Givi Eliava, an eye-witness to the feast, says, men would dig up the tree, shoulder it and chanting the same words first walked around the cemetery three times, then they would walk round the Shaorkari St George’s church situated in the centre of Bandza. The uprooted tree was leaned against the church wall with its roots up. It was at this time that the round dance song *Mze shina da mze gareta* was performed; in our opinion it might have been adjusted to the Tchvenieroba feast due to the associative connection with the second birth of the saved child or the childbirth ritual. In the Christian Tchvenieroba the overturned tree was a symbol of defeating the idol. Uprooting the tree meant defeating the devil (Ghambashidze, 2011). The tree branches were broken into small pieces and taken home. There they were placed in small leather bags specially made for this purpose: the bag was kept so that the family’s welfare would be guaranteed till the next year. In the village of Najakhari, Veditkary the tradition of uprooting the tree was also called *Sofioba*, associating the word with the Megrelian word “sofua” – digging out, uprooting (Eliava, 1962:16; Ghambashidze, 2005). According to the oral tradition in the village of Bandza, the related families of the Kekelias and the Gabunias, who maintained strict exogamous relations, the ritual of planting the tree upside down was still observed about 25-27 years ago. The participants of the ritual said, “Let the one who violates the oath sworn between the Kekelias and the Gabunias be ruined like this tree”. Early in the morning they brought the uprooted tree. One man would start digging a hole in the ground, the rest would start a round dance singing *Eisedo kiria* (Ghambashidze, 2011)³.

The short phrases of the specimen to be recited at that time must have been like the passages from the specimens of work songs – *Naduri*, *Elesa*. And factually, the expedition of 2011 managed to record similar examples (see video fragments). It is noteworthy that *Lesion da Kiria*, recorded in Samegrelo in the year 1902 by Dimitri Araqishvili (Arakchiev, 1908: No. 17), and *Kilile*, written down by Constantine Kovatch in Samurzaqano in the year 1929 (Kovatch, 1930: No. 9), connected with the completion of work, namely work in the cornfields, are two-part songs.

In many provinces of western Georgia at the last stage of collective work *Elesa* was sung. According to Apolon Tsuladze *Elesa* was sung without words when carrying heavy weights, logs and a wine press. No wonder that they used short, but most suitable, phrases to ask God for assistance in achieving their goal. When the work was very hard it was impossible even to think about poetry. In the exclamations: *Elesa da vio, oo, ele, ele, aha, elesa da vio* and *oi* in some places (especially in western Guria) these words were followed by *Kirio* instead of *vio* (Tsuladze, 2009: 26). Therefore we think that some scholars' (Jemal Chkhaidze, Malkhaz Erkvandze) conjecture to the effect that the song *Elesa* (hesa) stems from *Kirie eleison* is quite plausible. The *Helasa* that has survived in Lazeti and is sung when dragging a boat or a fishing net out of the water may also be added to the above. Among the Georgian population who are under the Turkish influence the "petrification" of Christian prayer formulae in refrains must be considered to be a very significant fact. Our compatriots, living in the Ligani Gorge (Turkey), perform such specimens up to the present time (Malaqmadze, 2002).

It is obvious that when walking about the village or round the church the mode and the rhythmic aspect of *Kirialesa* must have been adjusted to the leg movements. Today, a similar specimen is performed in Samegrelo when going from house to house to wish people a Happy New Year (rarely it also happens at Christmas). By the way, the above tradition was described in detail by Archangelo Laberti, an Italian missionary in the 17th century (Lamberti, 1938: 137-138). It is known that the singers also carried *Chichilak*⁴ adorned with apples, pomegranates and flowers. As when walking on Alilooba and Tchonaoba, the performers of *Kirialesa* also collected provisions and money.

"Hey, host, open the door, / Happy New Year! / Be happy, may the deuce and evil do no harm to you! / May your barn be full with millet, and your wine-cellar with wine! / Blessed is your cradle! / Exterminated be who curse you! may the elderly of your family live 700 years! / May those of your family who are far a way return home safe and sound! Please help me with some money!" – This is the translation of the New Year's wishes. The comparison of *Kirialesa* variants allows to observe the stages of the song development (ex. 1, 2).

As Ketevan Chitanava writes, the exclamation *Kirieleison* could also be heard during the *Khujish-oskhapue* round dance, which was performed at the Eliaoba (deity of weather) feast (Chitanava, 1987: 49).

It is obvious that *Chvenieroba* is a popular Christian feast-mystery created by people, its indispensable part being liturgy and at the end clergymen also took part in the play; they started plaining *lelo* by throwing a ball. The fact that *Chvenieroba* is a feast established by people is corroborated by Ioane-Zosime's calendar. According to the calendar on every day after St Thomas's Sunday, except Monday, some church feast is fixed (Kekelidze, 1957: 279).

The feast of *Chvenieroba* coincides with the period of winter solstice, nature's revival and turning towards spring. For its part, the ritual bears a great resemblance to the New Year's customs and traditions as well, where a special place is again occupied by a tree, a tree-branch or *Chichilaki* (a tree decorated for the New Year). It must have been due to this fact that of all the nine available variants⁵, four are Megrelian meant for the New Year, and their intonational analysis clearly reveals their association with the specimens of round-dance mode. One specimen, the Imeretian *Kirialeso* is considered to be an Easter round-dance. In our opinion this fact is a good argument to prove that Christmas and Easter songs have originated from the same source (Ghambashidze, 2004: 242). As for the round-dance tradition of their performance, quite evidently, it refers to their pagan provenance. Their intonational kinship with the work songs also substantiates their antiquity and association with

the cult of fertility.

A complex, comparative and methodical study of the Chvenieroba feast gives us grounds to follow the real process of the superseding of pagan customs and traditions by Christian ones, to observe the co-existence of secular and ecclesiastic traditions for a long period of time, to carry out research into the problems of the interrelation between the multi-part chants constructed on the common musical regularities and folk songs and also into the genesis and evolution of some specimens of songs.

The issues of the relations with the Hellenic world of rituals and the Byzantine-Georgian parallels of the Kirie Eleison melody also call for a special study.

P.S. Our consideration on the peculiarities of an example performed when uprooting a tree was confirmed by the manuscript discovered at the archive of Georgia State radio in 2013 (audio ex. 3).

Notes

¹ From this viewpoint a sketch by the 17th-century Italian missionary Don Christoforo de Castelli is very interesting, he depicts the horn against the background of the Episcopal cathedral in Dranda (Castelli, 1976).

² Spring sport games are still held in Georgia (for instance the competition of the inhabitants of the village of Shukhuti in Guria is even filmed). It cannot be excluded that the song *Burtis Gamarjveba* (*Victory of the Ball*), (Kokeladze, 1984:284), presented at one of the Soviet sports games by the outstanding choral conductor Varlam Simonishvili may have resulted from the compounding of antiphonic exclamations and intonations to be performed during such games.

³ It is noteworthy that the tradition of uprooting the tree was accompanied by the tradition of tree planting on the eve of Easter: a man should plant an oak or a linden to be stronger.

⁴ Chichilaki – a stick, mainly from a hazel bush with the bark shaved off, the shavings being left on the stick like curls. Ch. Is adorned with sweets and fruit. It is an attribute of a New Year celebration in some parts of Georgia (translator's note).

⁵ We mean D. Araqishvili's, K. Kovatch's, A. Khorava's, E. Garaqanidze's, D. Shugliashvili's, N. Shvelidze's, M. Khukhunaishvili's, N. Makharadze's notated specimens.

References

Araqishvili, Dimitri. (1908). *Narodnaia pesnia zapadnoi Gruzii (Imeretii). S prilozheniem 83 pesen v narodnoi garmonizatsii (Folk Songs of West Georgia (Imereti). With 83 Songs in Folk Harmonization)*. Reprints from II Vol. *Works of the Musical-ethnographic Commission* (MEK). Moscow. (in Russian)

Chukhua, Merab. (2000-2003). *Kartvelur ena-kilota shedarebiti leksikoni (Comparative Dictionary of Kartvelian*

Languages and Dialects). Tbilisi: Universali. (in Georgian)

Chitanava, Ketevan. (1987). *Musikalnaia kultura ravnninogo naselenia Zapadnoi Gruzii (Musical Culture of the Plainsmen of West Georgia)*. Author's abstract of dissertation on scientific degree of candidate of historical sciences. Yerevan: Manuscript. (in Russian)

Eliava, Givi. (1962). *Chkondidi-Martvili (istoriuli mimokhilva) (Chkondidi-Martvili (Historical Review))*. Tbilisi: Tsodna. (in Georgian)

Erkvanidze, Malkhaz. (Comp.) (2011). *Kartuli saeklesio galoba (Georgian Sacred Chanting)*. Vol.VI. Gelati School. Tbilisi: Center of Georgian Sacred Chant of Georgian Patriarchate. (in Georgian)

Ghambashidze, Nino. (2004). "Chonas traditsia da misi genezisis zogierti sakitkhi" ("Tradition of Chona and Some Issues of Its Genesis"). In: *The Second International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. P. 242-253. Tsursumia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

Ghambashidze, Nino. (2005). Field diary of *Martvili* Expedition.

Ghambashidze, Nino. (2011). Field diary of *Martvili* Expedition and video material.

Kapanadze, Otar. (2011). "Saperkhulo simgherebi samegreloshi" ("Round Songs in Samegrelo"). In: *Musikismcodneoba da kulturologia (Musicology and Culturology)*. Reviewed Electronic Scientific Magazine, 1(7):52-64. http://gesj.internet-academy.org.ge/ge/list_artic_ge.php?b_sec=muz (in Georgian)

Kastelli, Kristophoro. (1976). *Tsnobebi da albomi sakartvelos shesakheb (Information and Album about Georgia)*. Translation, research and comments by Bejan Giorgadze. Tbilisi: Metsniereba. (in Georgian)

Kekelidze, Korneli. (1957). *Etiudebi 5 (Etudes 5)*. Tbilisi: Publishing House of Georgian Academy of Science. (in Georgian)

Kokeladze, Grigol (comp.). (1984). *Asi Kartuli khalkhuri simghera (Hundred Georgian Folk Songs)*. Tbilisi: Khelovneba. (in Georgian)

Kovach, Konstantin. (1930). *Pesni kodorskikh abkhaztsev (Songs of Abkhaz from Kodori)*. Moscow: Published by Narkompros of Abkhazii and Abkhazian Academy of Language and Literature.

Lamberti, Arcangelo. (1938). *Samegrelos aghtsera (Discription of Samegrelo)*. Tbilisi: Phederatsia. (in Georgian)

Makalatia, Sergi. (1941). *Samegrelos istoria da etnographia (History and Ethnography of Samegrelo)* Tbilisi: Georgian Local History Society. (in Georgian)

Malaqmadze, Roin, (2002). Video omaterial of *Ligani Gorge* field expedition.

Mashurko, M. (1894). “Predania osnovania Martvilskogo monastyria” (“Legends on Origins of Martvili Monastery”). CMOMPIK, №18, or. III.

Orbeliani, Sulkhan-Saba. (1991). *Leksikoni Kartuli (Georgian Dictionary)*. Vol. 1. Tbilisi: Merani. (in Georgian)

Shilakadze, Manana. (2007). *Traditsiuli samusiko sakravebi da Kartul-Chrdilokavkasiuri etnokulturuli urtiertobebi (Traditional Musical Instruments and Georgian-North Caucasian Relationships)*. Tbilisi: Caucasian House. (in Georgian)

Shughliashvili, Davit (comp.). (2005). *Kartuli khalkhuri simgherebi Anchiskhatis tadzris repertuaridan (Georgian Folk Songs from the Repertoire of Anchiskhati Church)*. Tbilisi: Globusi. (in Georgian)

Shughliashvili, Davit (Comp.). (2006). *Kartuli saeklesio galoba. Shemokmedis skola Artem Erkomaishvilis chanatserebis mikhedvit (Georgian Sacred Chant. Shemokmedi school according to Artem Erkomaishvili's recordings)*. Tbilisi: Iota. (in Georgian)

Taqaiashvili, Ekvtime. (1993). *Martvilis monastery (Martvili Monastery)*. Editor Kudava, Buba. Tbilisi: Samshoblo. (in Georgian)

Tsuladze, Apolon. (1971). *Etnograpiuli guria. (Ethnographic Guria)*. First ed. Tbilisi: Sabchota Sakartvelo. (in Georgian)

Translated by Lia Gabechava

მაგალითი 2. კირიალესა. საახალწლო (ფრაგმენტი). ჩაწერილია 1990-იან წწ. ედიშერ გა-
რაკანიძის მიერ. ასრულებდა მარტვილის რაიონის სოფ. ბანძის ანსამბლი ომარ ზუხუას
ხელმძღვანელობით. ნოტირებულია ქეთევან გელაშვილის მიერ

Example 2. Kirialesa. New year song (fragment). Recorded by Edisher Garakanidze in the 90s
of the past century. Performed by the ensemble from v. Bandza, Martvili district, under the lead-
ership of Omar Khukhua. Transcribed. by Ketevan Gelashvili

The musical score is presented in five systems, each containing three staves (Soprano, Alto, and Bass). The lyrics are written in Georgian below the staves. The score is in a 2/4 time signature and features a mix of eighth and quarter notes.

System 1:

გა-რა-კა-ნი-ძე, გა-რა-კა-ნი-ძე, გა-რა-კა-ნი-ძე, გა-რა-კა-ნი-ძე,
გა-რა-კა-ნი-ძე, გა-რა-კა-ნი-ძე, გა-რა-კა-ნი-ძე, გა-რა-კა-ნი-ძე.

System 2:

გა-რა-კა-ნი-ძე, გა-რა-კა-ნი-ძე, გა-რა-კა-ნი-ძე, გა-რა-კა-ნი-ძე,
გა-რა-კა-ნი-ძე, გა-რა-კა-ნი-ძე, გა-რა-კა-ნი-ძე, გა-რა-კა-ნი-ძე.

System 3:

გა-რა-კა-ნი-ძე, გა-რა-კა-ნი-ძე, გა-რა-კა-ნი-ძე, გა-რა-კა-ნი-ძე,
გა-რა-კა-ნი-ძე, გა-რა-კა-ნი-ძე, გა-რა-კა-ნი-ძე, გა-რა-კა-ნი-ძე.

System 4:

გა-რა-კა-ნი-ძე, გა-რა-კა-ნი-ძე, გა-რა-კა-ნი-ძე, გა-რა-კა-ნი-ძე,
გა-რა-კა-ნი-ძე, გა-რა-კა-ნი-ძე, გა-რა-კა-ნი-ძე, გა-რა-კა-ნი-ძე.

System 5:

გა-რა-კა-ნი-ძე, გა-რა-კა-ნი-ძე, გა-რა-კა-ნი-ძე, გა-რა-კა-ნი-ძე,
გა-რა-კა-ნი-ძე, გა-რა-კა-ნი-ძე, გა-რა-კა-ნი-ძე, გა-რა-კა-ნი-ძე.

საკითხის განხილვისთვის ავირჩიე 1940-1970 წ.წ.-ში ჩაწერილი მასალა³, რომელიც ფოკუსირებულია უფრო ტრადიციულ და ძველ ელემენტებზე. როგორც მოგვიანებით ვნახავთ, მიაჩნიათ, რომ განვითარებული ჰეტეროფონია მჭიდროდ არის დაკავშირებული სიმღერის უფრო ტრადიციულ ტიპთან, რის გამოც თანამედროვე სიმღერაში ჩვენ ვერ შევხვდებით ვარიანტების უწინდელ მრავალფეროვნებას. მასალა ძალიან მწირია და მოგვიანებით ნახსენები ხმის ბევრი ელემენტი დღეს ნაკლებად ისმის, ამიტომ ძნელია მათი არსებობის პირდაპირი დასტურის მოპოვება თანამედროვე მომღერლებისგან.

გამოყოფ სამ საკითხს აინუს მონოფონიიდან: განვითარებული ჰეტეროფონია; რესპონსორული სტილისა (მონოფონია) და *უკოუკის* (პოლიფონია) მსგავსება და სიახლოვე; პოლიფონიისა და მონოფონიის მონაცვლეობის შესაძლებლობა.

1. განვითარებული ჰეტეროფონია

აინუს კოლექტიურ სიმღერაში გვხვდება განვითარებული ჰეტეროფონიის გამოვლინებები – განსხვავებული სიმაღლის შრეები. რაც უფრო ძველია ჩანაწერი, მით უფრო დიდია ჰეტეროფონიის მრავალფეროვნება⁴ (მაგ. 1, 2). ეს ფაქტი ემთხვევა ი. ჟორდანის მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ პოლიფონიური ტრადიციის თანდათანობითი გაქრობა წარმოადგენს მსოფლიოს მრავალი რეგიონის პოლიფონიური კულტურის უნივერსალურ ტენდენციას (Jordania, 2006: 198-210).

ზედმეტია იმის თქმა, რომ აინუს ხალხს არასოდეს ჰქონია ჰარმონიზებული მრავალხმიანი სიმღერის ტრადიცია⁵. ითვლება, რომ ეს ჟღერადი ფენომენი მჭიდროდაა დაკავშირებული სიმღერის ტრადიციულ სახეებთან. ეს არის იმპროვიზაციული ვარიანტები და ხმის სხვადასხვა ტემბრული შეფერილობით გამოცემა, როგორც ეს აღნიშნულია ადრინდელ გამოკვლევებში:

- **იმპროვიზაციული ვარიანტები** – ტანიმოტოს მიხედვით, *უკოუკ*ში თითოეული მომღერალი მღეროდა ერთი და იგივე მელოდიას მონაცვლეობით, თუმცა, უფრო ზუსტად, მელოდია მთლად იგივე არ იყო (Tanimoto, 1965); მეტიც, ერთი და იგივე მომღერალი, ფაქტობრივად, ყოველ ჯერზე ქმნიდა ვარიანტს. უნდა აღინიშნოს, რომ მელოდიის ასეთი ვარიანტები გამოიყენებოდა სხვა სასიმღერო სტილებშიც და თავისთავად ვარიანტები ძალიან მნიშვნელოვანი და არსებითი იყო აინუს მუსიკაში⁶.
- **ხმის გამოცემა სხვადასხვა ტემბრული შეფერილობით** – მეორე მხრივ, ჩიბა გამოთქვამს ახალ მოსაზრებებს თავის უახლეს საექსპერიმენტო მასალაზე დაყრდნობით. ფენომენი, რომლის ჟღერადობის სიმაღლე თითქოს იცვლება, ხმის სხვადასხვა ტემბრული შეფერილობით გადმოიცემა. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ აინუს ტრადიცია უპირატესობას აძლევს სიმღერის სხვადასხვა ტემბრული შეფერილობით შესრულებას. „ცვალებადი ინტერვალების ოდნავ შესაძინევი ვარიანტები დამოკიდებულია (...) მხოლოდ ინდივიდებზე, ერთი და იგივე ბგერა ერთსა და იმავე ადგილას, ერთსა და იმავე სიმღერაში ჟღერს ხან მკვეთრად, ხან ზავიერდოვნად, თითოეული მომღერლის ხმის ტემბრის შესაბამისად“ (Chiba, 1996: 12)⁷.

ამრიგად, ვარიანტებად მღერის მელოდია განხილულია „ეთიკური“ (უფრო ზოგადი) თვალსაზრისით, როგორც იმპროვიზაცია და ასევე „ემიკური“ (უფრო კონკრეტული) თვალსაზრისით, როგორც ტემბრული შეფერილობის უპირატესობის შედეგი.

ეს ჰეტეროფონიული ჟღერადობები წარმოადგენს ერთი და იმავე მელოდიის გამეორებას. ამის გამო, ადამიანებს, რომელთათვისაც მუსიკაში ბგერის სიმაღლეა მთავარი, აინუს ჰეტ-

ეროფონია ძალიან მარტივი მოეჩვენებათ. ამიტომ, ჩემი აზრით, თუ პოლიფონიის კვლევა სხვადასხვა სიმღერებზე შრეებზე კონცენტრირებას საჭიროებს, აინუს მუსიკის პოლიფონიური ელემენტები განხილული უნდა იქნას „ეთიკური“ თვალსაზრისით.

ასეთი ვარიანტი შეიძლება მომდინარეობდეს აინუს ტრადიციული მელოდიების მახასიათებლებიდან, რომელთა უმრავლესობა მოკლე მუსიკალური მოტივებისა და მათი გამეორებისაგან შედგება.

თუ ეს ფენომენები – იმპროვიზაცია და ტემბრული უპირატესობა – არსებითია და ხშირად ჩნდება სტილისაგან დამოუკიდებლად, ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ აინუს ჰეტერეფონია არ გაჩენილა ჯგუფური სიმღერისას, აუცილებლობიდან გამომდინარე.

2. რესპონსორული სტილისა (მონოფონია) და უკოუკის (პოლიფონია) კავშირი

განვიხილოთ რესპონსორული სიმღერის სტრუქტურა.

აღნიშნული რესპონსორული სტილი იქმნება ორი ხმის – სოლოსა და უნისონის მონოფონიით. ორივე – წამყვანი და მიმყოლი ხმა შეიძლება იმღეროს ერთმა ან მრავალმა შემსრულებელმა. ამ სტილში ორ ტიპი იკვეთება: ა) გამეორება მთელი გუნდის მიერ (აუდიომაგ. 1); და ბ) ფრაზებზე გამეორება (აუდიომაგ. 2).

მელოდია ან ფრაზა იმღერება წამყვანი ხმის მიერ, რომელსაც ექოსებურად იმეორებს მიმყოლი ხმა. ამ სტილში, როგორც უნისონური სიმღერისას, ისე ორი ხმის მონაცვლეობისას, ჟღერადობის შრეები ბუნებრივად ისმის, როგორც ჰეტეროფონია (როგორც ეს ენახეთ I ქვეთავში).

ამ დროს ძალიან მნიშვნელოვანია უკოუკისთან, აინუს კანონიკურ პოლიფონიასთან სტრუქტურული მსგავსების დადგენა. განვიხილოთ ეს უფრო დეტალურად.

უპირველეს ყოვლისა, ამ სტილს უკოუკისთან ახლოვებს დროითი მსგავსების პრინციპი (მაგ. 3); ერთი მელოდია იმღერება მრავალი ხმის მიერ, რომლებიც სიმღერის დაწყების რეგულირებას ახდენენ⁸.

მეორე: ერთი და იგივე მუსიკალური პრინციპი გადმოიცემა თანმიმდევრულად: გამეორება, ექო და იმიტაცია. ეს უფრო გასაგები ხდება, როცა მას ვადარებთ იაპონური ხალხური სიმღერის რესპონსორულ სტილს.

ტანიმოტო გამოყოფს ჩრდილო-აღმოსავლეთ ჰონსიუს კუნძულის იაპონური ხალხური სიმღერის გავლენას აინუს მუსიკაზე (Tanimoto, 1965). იაპონურ ხალხურ სიმღერას ახასიათებს მსგავსი რესპონსორული შესრულება წამყვან ხმასა და მოპასუხე ჯგუფს შორის. იაპონურ ვარიანტში არ არის აუცილებელი, რომ მოპასუხე ჯგუფმა აუცილებლად გაიმეოროს სოლისტის მიერ შესრულებული მელოდია ან ფრაზა (მაგ. 4). ხშირად გვხვდება ისეთი მაგალითებიც, სადაც მთელი მელოდია დაყოფილია და ყოველი ფრაზა სოლისტსა და ჯგუფს შორის მონაცვლეობით მეორდება.

მეორე მხრივ, აინუს სიმღერის ამ ტიპში მუსიკალური პრინციპი უფრო ზუსტადაა იმიტირებული ექოს მსგავსად (როგორც ეს აუდიომაგ. 2-შია), მაშინ, როცა იაპონურ სიმღერებში მათი გამეორება აუცილებელი არაა.

ეს იმიტაციური პრინციპი ასევე ახასიათებს უკოუკს.

რა თქმა უნდა, ჩვენ ვერ გამოვიტანთ ნაჩქარევ დასკვნებს მათ ურთიერთკავშირზე, მაგრამ ასეთი სტრუქტურული მსგავსების იგნორირებაც არ არის მართებული. აქაც, უკოუკისა და რესპონსორული სტილის ასეთი სიახლოვე მომდინარეობს აინუს მელოდიების თავისებურებიდან, რომლებიც ძალიან პატარა მოტივებისა და მათი გამეორებისგან შედგება.

3. პოლიფონიისა და მონოფონიის მონაცვლეობის შესაძლებლობა

შემდეგი მაგალითი სხვა შესაძლებლობაზე მიგვანიშნებს.

1947 წელს კუმბორში ჩაწერილი მაგალითი (Chiri-NHK, 1948: C-PR155) წარმოადგენს სამი საფერხულო-საცეკვაო სიმღერის ციკლის საინტერესო შესრულებას⁹. რესპონსორული სტილის ორი სიმღერის შემდეგ, ისინი შეუჩერებლად ასრულებენ მესამეს. შემსრულებლები – სოლისტი და ჯგუფი – რესპონსორულ სტილში ასრულებენ სიმღერას და შემდეგ, იმავე სიმღერის გამეორებისას, ცვლიან სტილს *უკოუკით* (აუდიომაგ. 3) (მაგ. 5).

ამ შემთხვევის განხილვისას სიფრთხილე გვმართებს, რადგან ეს არის ერთადერთი მაგალითი, რომელიც ჩანაწერითაა დაფიქსირებული. რამდენადაც ეს მაგალითი მომავალში მოითხოვს დამატებით განხილვას, ჩვენ შეგვიძლია გამოვთქვათ შემდეგი ვარაუდი:

- (1) ეს იყო მხოლოდ მათი შეცდომა და მოდიფიკაცია;
- (2) ისინი აპირებდნენ *უკოუკის* შესრულებას, მაგრამ გააგრძელეს სიმღერა წინა სიმღერების რესპონსორულ სტილში;
- (3) ტრადიციის თანახმად, სიმღერის შესაბამისად, სტილი უნდა შეცვლილიყო;
- (4) მათ შეეძლოთ ეძღერათ ნებისმიერად (სიმღერის სტილი ზუსტად არ იყო ფიქსირებული).

ჩემი აზრით, ბოლო (4) პუნქტი უფრო სავარაუდოა, თუმცა ჯერჯერობით ამის მტკიცება შეუძლებელია.

ამ რამდენიმე ხნის წინ, ერთმა ხანშიშესულმა მომღერალმა ქალბატონმა დამიდასტურა ინფორმაცია, რომ სხვადასხვა დროს ერთსა და იმავე სიმღერას განსხვავებულად ასრულებდნენ – ხან *უკოუკის* სტილში, ხან რესპონსორულად. ეს შეიძლება იყოს აინუს მუსიკაში პოლიფონიისა და მონოფონიის შესაძლო მონაცვლეობის ერთ-ერთი მყარი დასაბუთება. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, შეიძლება კონკრეტული სიმღერა უკავშირდებოდეს არა მარტო ერთი სასიმღერო სტილის ტრადიციას, არამედ სხვა სტილსაც. ამ საკითხის განხილვა უნდა გაგრძელდეს მომავალში.

საინტერესოა, რომ ჩანაწერის დასასრულს სიმღერა ქრება. თუ ეს ცეკვების საბოლოო დასასრული იყო და თუ ორი სტილის მონაცვლეობა არ იყო უბრალო შეცდომა, შეგვიძლია განვაგრძოთ ჩვენი ვარაუდები ისტორიული კუთხითაც.

მაგალითად, ჟორდანია აღნიშნავს, რომ სიმღერების ბოლოს ხანდახან „რჩება“ ხოლმე პოლიფონიური შესრულება, როცა ხდება მისი კლება და ჩანაცვლება სიმღერის უფრო მონოფონიური სტილით (Jordania, 2006). ჩვენ არ უნდა დავივიწყოთ ეს საინტერესო მოსაზრება, სანამ საკმარისად ღრმად არ შევისწავლით აინუს მუსიკას.

მაგრამ, ამავე დროს, არ უნდა შევწყვიტოთ ფიქრი ორ შესაძლებლობაზე: აინუს *უკოუკი*, ან კანონიკური სიმღერა შეიძლებოდა წარმოშობილიყო რესპონსორული შესრულების მიღმა; რესპონსორული შესრულების ტრადიცია შეიძლებოდა ჩასახულიყო კანონიკურის მიღმა.

ცხადია, ზემოთ აღნიშნული საკითხი ძალიან საკამათოა. დარწმუნებული ვარ, რომ აინუს ტრადიციული მუსიკის სამომავლო კვლევა ხელს შეუწყობს პოლიფონიის შედარებით კვლევას მსოფლიო მასშტაბით.

დასკვნა

ამგვარად, აინუს მონოფონიური ჯგუფური სიმღერა გვევლინება არ წმინდა მონოფონიად, არამედ სხვადასხვა პოლიფონიური ელემენტების მიერ შეფერადებულ მონოფონიად; განვითარებული ჰეტეროფონია, მისი სტრუქტურული და მუსიკალური მსგავსება *უკოუკთან* იძლევა

პოლიფონიასა და მონოფონიას შორის კავშირის კვლევის შესაძლებლობას.

ზემოთ მოტანილი მაგალითები განსაკუთრებულ თავისებურებას სძენს აინუს მონოფონიას (სქ. 1).

მადლიერება

მსურს ღრმა მადლიერება გამოვხატო დოქტორ ჟორდანისადმი მისი სასარგებლო განმარტებებისა და წინადადებებისთვის, განსაკუთრებით III ქვეთავთან დაკავშირებით.

შენიშვნები

¹ უნისონური სიმღერის აღსანიშნავად სიტყვა *უკოჰუკი* მხოლოდ ჩირისთან (Chiri, 1955: 86) გვხვდება. ვინაიდან არ არსებობს სხვა ინფორმაცია, უმჯობესია თავი შევიკავოთ მისი გამოყენებისაგან.

² ძირითადად, ვეყარები ჩირის (1948, 1949), ნიჰონ ჰოსო კიოკაის (Nihon Hoso Kyokai=NHK - იაპონიის რადიომაუწყებლობის კორპორაცია) (1967) და ჰონდა და კაიანოს (Honda & Kayano) (1976/2008).

³ ის, ასევე, შეიძლება შეგვხვდეს რესპონსორული სიმღერის უნისონურ ხმაში (ამაზე ვმსჯელობთ მე-2 და მე-3 ქვეთავებში).

⁴ ზოგიერთი ძველი ჩანაწერი ამგვარ შესრულებას გვიჩვენებს, როგორც პარალელურ პოლიფონიურ მოძრაობას (მაგ. 6). ჯერ კიდევ მიჭირს ამ შემთხვევების აღქმა, როგორც გაცნობიერებული მუსიკალური მოვლენისა.

⁵ ჩვენ შეგვიძლია ვუსმინოთ მათ; ასეთი ცვალებადობა უცებ გარდაიქმნება ზუსტად ფიქსირებულ მელოდიად და, ამ თვალსაზრისით, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ იგი უფრო მონოფონიური გახდა.

⁶ ორიგინალი იაპონურია (მიახლობით ინგლისურ თარგმანზე პასუხისმგებლობას ავტორი იღებს). ჩიბას მიხედვით (Chiba, 1996) შესრულება ორი ასპექტისგან შედგება: სიმაღლისა (ანუ ინტერვალებისაგან) და ხმისგან (ანუ ტემბრისაგან), თუმცა ეს ორი მჭიდროდაა ერთმანეთთან დაკავშირებული. ამასთან, დამტკიცებულია, რომ აინუს სასიმღერო ტრადიციაში წარსულში უპირატესობა ხშიერ ტონ-ფერებს ენიჭებოდა, მაგრამ, დროთა განმავლობაში, ტემბრულ შეფერილობაზე დიდი მნიშვნელობა ხმის სიმაღლემ შეიძინა.

⁷ მელოდია უნდა დაიმასხოვრონ, როგორც ერთი ხმა (მაგ. 7); თუმცა, თითოეულს სხვადასხვა სახელი ეწოდებოდა (Chiri, 1955: 86), ამის გამო, უპრიანი იქნება, თუ ვიტყვით, რომ ორივე ნამდვილად განსაკუთრებული და გამორჩეულია დღეს.

⁸ ზოგიერთი რეგიონში განვითარებული *უკოჰუკის* სტილის გარდა, დღეს აინუს საფერხულო ციკვებს რესპონსორული ან უნისონური სიმღერები უწევს თანხლებას. თითოეული მოკლე სიმღერა შერჩეულია შემთხვევით და იმეორებენ იმდენჯერ, რამდენჯერაც სურთ, შემდეგ კი სხვა სიმღერით ჩაანაცვლებენ.

აუდიომაგალითები

აუდიომაგალითი 1. საფერხულო სიმღერა *urara suye e kamuy sinta atuy tun na e tunun paye* ჩაწერილია კუშიროში 1947წ; წყარო CHIRI-NHK (1948:C-PR155B, დედანი ინახება ჰოკაიდოს პრეფექტურის ბიბლიოთეკაში).

აუდიომაგალითი 2. საფერხულო სიმღერა *hoy ya a a hoy ya o o ho hoy ho hoy ya* ჩაწერილია ასაკიპავაში 1947წ. წყარო CHIRI-NHK (1948:C-PR152B, დედანი ინახება ჰოკაიდოს პრეფექტურის ბიბლიოთეკაში).

აუდიომაგალითი 3. საფერხულო სიმღერა *matnaw rera apaca osma uran nisi kanto korikin* ჩაწერილია კუშიროში 1947წ; წყარო CHIRI-NHK (1948:C-PR155B, დედანი ინახება ჰოკაიდოს პრეფექტურის ბიბლიოთეკაში).

თარგმნა მაია კაჭკაჭიშვილმა

RIE KÔCHI
(JAPAN)

THE POLYPHONIC ASPECTS IN THE MONOPHONIC SINGING STYLES OF AINU TRADITIONAL MUSIC

The purpose of the paper is to indicate some polyphonic aspects on Ainu monophonic singing tradition and to discuss its characteristics, referring to older recorded materials.

Introduction

The author presents a new classification of group-singing styles of the Ainu (2012), by looking at the layered parts and pitches in polyphony and monophony, as below;



As shown above, the Ainu people have had not only polyphony but also monophonic tradition in their group-singings; the responsorial one (between two parts) and the unison (in one part), while *ukouk* singing has been very famous and distinctive from the neighboring peoples (including Japanese). Little musicological attention, however, has been paid to their monophony, since it does not seem as unique as *ukouk* and there have been similar monophonic styles in the folk songs of major Japanese of Northeastern Honshu island, which is thought to have affected Ainu music tradition.

These raise the questions; what kind of concerns are there between polyphony and monophony when both exist in one culture, and how is it in the case of the Ainu? How characteristic and identifiable is their monophony as Ainu tradition? With these questions, I will now discuss some aspects of the traditional monophony of the Ainu.

For this consideration, I have selected the materials recorded in the 1940s -1970s³, focusing on the more traditional and older elements. As we will discuss later, generating rich heterophony is considered to have close relation with their more traditional singing ways, for we cannot hear abundant variants in modern singing as before. The materials, however, are very limited and many voice elements (mentioned later) are less heard at present, so we can hardly prove them by informed directly from modern singers.

Here, let us distinguish three issues from Ainu monophony to discuss; Abundant heterophony; Affinity between responsorial style (monophony) and *ukouk* (polyphony); Possibility of alternating

polyphony and monophony.

1. Abundant Heterophony

The appearances of abundant heterophony different pitch layers— can be heard in group singing of the Ainu. The older the years of recording of any materials, the larger the variety of heterophony that can be listened to⁴ (ex. 1, 2). Also, this fact coincides with the suggestion of Jordania (2006:198-210) that gradual disappearance of polyphonic traditions is a universal trend in polyphonic cultures in many regions of the world.

Needless to say, there has never been any tradition of multi-part-singing to intend harmonization among the Ainu, as far as investigated⁵.

These sonic phenomena are considered to be closely correlated with more traditional ways of singing. That is, **the improvisational variants** and **the voicing within various timbre elements**, which have been designated in each of the two representative preceding studies as below.

- **Improvisational variants** – according to Tanimoto (1965), in *ukouk*, each singer sang the same melody one after another, yet strictly speaking it is not completely the same. Moreover, even the same singer made variants in detail every time she/he sang. It is also pointed out that such variations of the melody were adapted to other singing styles likewise, and that the variant making itself was very important and essential to Ainu music⁶.
- **Voicing within various timbre elements** – on the other hand, Chiba shows newer viewpoints based on his close fieldworks (Chiba, 1996); the phenomena which sound like changes in pitches are accompanied by different ways of voicing. It is also mentioned that Ainu tradition gave priority to the voicing with various tone-colors fixed to the song. As a result, “subtle variation of changing intervals was commended to the individuals’ conveniences (. . .) One sound in the same place in the same song sounds scattered or fuzzy, depending on the singer (Chiba, 1996: 12)”⁷.

Thus the melody, which sounds unstable in a way, has been discussed, some from a more “ethic” viewpoint as an improvisation, others from a more “emic” one as a result of voicing precedence.

Needless to say, mass of those heterophonic sounds is thought to have been as one melody for those concerned, so in this meaning Ainu heterophony would seem to be much easier for outsiders whose musical background were in the pitch-predominating music to recognize as the layers of different pitches. In this meaning, I suppose the polyphonic elements of Ainu music must be much discussed from an “ethic” viewpoint if the examination of polyphony here needs to be concentrated into the layers of different pitches.

Certainly for one thing, such variation can derive from one of the characteristics of Ainu traditional melodies, most of which consist of very brief musical motifs and their repetition.

Anyway, when these phenomena – whether improvisation or voicing precedence – are essential and often arising without regards to any styles, we can say that Ainu heterophony was born out of the necessity whenever they did group-singing.

2. Affinity between Responsorial Style (Monophony) and *Ukouk* (Polyphony)

Next, let us see about the structure of the responsorial singing.

This responsorial style is monophony of two parts basically solo and unison. Both leading and

following parts can be sung by either single or several singers. This style is moreover classified into two types; (a) whole chorus repeated (audio ex. 1) and (b) phrase-by-phrase repeated (audio ex. 2).

In either way, a melody or a phrase is sung by the leading part and is repeated by the following one like an echo. Also in this style, the layers of sounds are naturally heard as heterophony (as we discussed in 1.) within unison part and in overlapping when two parts switch.

Here, it is more important to recognize structural similarities with *ukouk*, the canonic polyphony of Ainu. Let us see these in detail.

Firstly, this style has a kind of time affinity with *ukouk*, (ex. 3) in this one melody is sung by several voices staggering the timing to begin⁸.

Secondly, the same musical principle is shared consistently: repetition, echoing, or imitation. This seems rather understandable when comparing with similar responsorial style of Japanese folk songs. Tanimoto pointed out the musical influence on Ainu music from Japanese folk songs of the North-Eastern part of the mainland Honshu (Tanimoto, 1965). Japanese folk songs also have similar responsorial singing between one leading singer and a responding group. In the Japanese one, however, the responding group does not necessarily repeat the phrase or the melody sung by the soloist in advance (ex.4). Also often observed are the cases when the whole melody is divided and each phrase is shared between the soloist and a group alternately.

On the other hand, the musical principle of this type of Ainu is much more thoroughly imitative like an echo (audio ex. 2), while Japanese songs are not necessarily repeated.

This imitative principle is also running in *ukouk*.

Of course we cannot conclude their relation rapidly, however such structural similarity cannot be ignored. Here again, the affinity to *ukouk* and responsorial styles derives from the characteristics of Ainu melodies which consist of very brief motifs and their repetition

3. Possibility of Alternating Monophony and Polyphony

Next example indicates another possibility.

This is the case (Chiri-NHK, 1948: C-PR155) recorded in 1947 in Kushiro, containing an interesting performance of a series of three circle dance songs⁹. After two songs in responsorial style, they sang the third song. Three singers began in responsorial style between a soloist and a group, and then, by the repetitions of the same song, they switched the style to *ukouk* (audio ex. 3) (ex. 5).

Here we must be very careful, since this is the only example, where such change was apparently documented. As far as this case is concerned, we can still make the following suppositions:

(1) These were their mistakes and modifications;

(2) They intended to make *ukouk* singing, yet they continued in the responsorial style for a moment just after the series of two eve songs;

(3) It was traditionally fixed that the styles were exchanged in the way of the song;

(4) They could sing in either ways of singing (the style was not strictly fixed to the song).

In my opinion, option (4) seems the most possible, though it cannot be affirmed any more yet.

Recently, however, I was given brief information from an elder female singer, who said that the elders she knew in her young days had done one song in various ways, sometimes in *ukouk*, other times in responsorial. It might be one of the strongest corroborations for the possibility of alternating polyphony and monophony in Ainu singing. In other words, it could still be that one song had been bound not only to one

singing style but also another way, though this remains a topic for further discussion.

Furthermore, this performance faded out at the end of the disc. If this was the very end of the dances, and if the switching between two styles was not a simple failure, we could spread our supposition or hypothesis to the historical matters.

For instance, Jodania indicates that polyphonic singing may sometimes survive in the end of the songs, in the process of gradual decline and replacement by more monophonic styles of singing (Jodania, 2006). Also on Ainu music, we do not have to stop remembering this interesting suggestion before sufficient examination is carried out.

We do not have to give up thinking about two more possibilities; the suppositions that affirm

- Ainu *ukouk*, or canonic singing, might have originated from responsorial one,
- Responsorial singing might have been born out of canonic one.

These, of course, are very delicate to be discussed and beyond this paper. The further continuous examinations of Ainu traditional music would also dedicatedly strengthen the comparative and worldwide studies of polyphony, I believe.

Conclusion

Thus, Ainu group-singing in monophony appears not purely monophonic but colored by various polyphonic elements; plenty of heterophony, structural and musical affinities with *ukouk*, and there still remains the possibility of alternating between polyphony and monophony.

In conclusion, the afore-mentioned ones are considered to add peculiar characteristics to Ainu monophony (fig. 1).

Acknowledgement

I would like to express my appreciation to Dr. Jordania for his kind and profitable comments and suggestions especially on the topic 3.

Notes

¹ For this name in Ainu, *uwekaye* and some other words are appeared in Chiri (1955: 86), while we do not have any other examples or information of actual usage. On the other hand, *ukouk* has been used even today among Ainu community.

² The word *uwopuk* is written only in Chiri (1955:86) for unison singing. Yet, for the same reason above (note 1), it is better to be careful to use it.

³ Mainly I referred to Chiri (1948, 1949), Nihon Hoso Kyokai (1967), Honda and Kayano (1976/2008) here.

⁴ It also can be found within a unison part of responsorial singing (discussed in 2. and 3. text).

⁵ Some of the older recordings show even such performances as parallel-polyphonic movement (ex.6), yet I have found it hard to treat them as such consciously composed ones.

⁶ We can still listen to them, though such variability has been changed into fixed melodies—and in this respect we might say it has become much more monophonic.

⁷ The original is Japanese (all translation here is tentative and I am responsible for it). According to CHIBA(1996), singing is generally composed of two aspects; pitches (or intervals) and voicing (or tone-colors), though both cannot be separable each other actually. Also it is insisted that voicing tone-colors predominated much more in Ainu singing of former days, and their way of singing has been changed from timbral voicing superiority into pitch-predominating singing, as the times go on.

⁸ In their recognitions, however, the melody seems to be memorized as one part (ex.7) Also, each was called in different names (CHIRI 1955:86), therefore it seems reasonable to say that both are definitely distinctive, for now.

⁹ Today most of Ainu circle dance songs are accompanied by the responsorial or unison singing, except for some *ukouk* styles in some areas. Each brief song are chosen at random and repeated as much as they like, and then changed by the next song.

References

- Chiba, Nobuhiko. (1996). “Aynu no uta no senritsu kozo ni tsuite” (“The melodic structure of Ainu songs”). In: *Toyo Ongaku Kenkyu*, 61:1-21. Tokyo: The Society for Research in Asiatic Music. (in Japanese)
- Chiri, Mashih. (supervised) and NHK (ed.). (1948). *Ainu Kayo-shu 1*. Tokyo: Nihon Hosokyokai Hosokyokai Bunka Kenkyu-jo & Nihon Columbia (SP records). (in Japanese)
- Chiri, Mashiho (supervised). (1949). *Ainu Kayo-shu 2*. Ditto. (SP records). (in Japanese)
- Chiri, Mashiho. (1955). *Ainu Bungaku*. Tokyo: Gengen-sha. (in Japanese)
- Chiri, Mashiho. (1958/1973). “Aynu no kayo dai-1-shu”. In: *Chiri Mashiho Chosaku-shu*, 2 :299-322. Tokyo: Heibon-sha. (in Japanese)
- Honda, Yasuji and Kayano, Shigeru. (supervised) (1976 / 2008). *Aynu Hoppon minzoku no geino (Aynu Orokko Giryak no Geino)*. Tokyo: Nihon dento bunka shinko zaidan (CD). (In Japanese)
- Jordania, Joseph. (2006). *Who Asked the First Question? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech*. Tbilisi: Logos.
- Kobayashi, Yukio and Kobayashi, Kimie. (1987). “Hokkaido Aynu no uta no syoso”. *Hokkaido Aynu Koshiki Buyo*: 40-55, Tokyo: Nihon Minzoku-Buyo Kenkyu-kai. (In Japanese)
- Kochi, Rie. (2012). “Dento-teki na Aynu ongaku no monophony no kasho-keishiki ni okeru polyphony-teki yoso”

(“The polyphonic elements in the monophonic singing styles of Ainu traditional music”). In: *Bulletin of Hokkaido Ainu Culture Research Center*, 18:51-90. Sapporo: Hokkaido Ainu Culture Research Center. (in Japanese)

Kubodera, Itsuhiko. (1939 / 2004). “Aynu no ongaku to kayo”. *Kubodera Itsuhiko Chosaku-shu* 2:9-40. Tokyo: So-hu-kan. (in Japanese)

Nihon Hoso Kyokai (NHK) (Japan Broad Casting Corporation) (editor). (1965). *Aynu Dento Ongaku (Traditional Ainu Music)*. Tokyo: Nihon Hoso Shuppan Kyokai. (in Japanese)

Nihon Hoso Kyokai (NHK) (Japan Broad Casting Corporation) (editor). (1967). *Aynu no Ongaku*. Nihon Hoso Kyokai Hoso-gyomu-kyoku Shiryo-bu Ongaku-shiryo-ka. (In Japanese)

Tanimoto, Kazuyuki. (1965). “Aynu ongaku ni tsuite”. *Aynu Dento Ongaku (Traditional Ainu Music)*. P. 3-17. Tokyo: Nihon Hoso Shuppan Kyokai. (in Japanese)

Yamada, Hidezo. (1974). “Oshoro no nishin-ryo uta 2”. Recorded in 1974, held as Yamada-Collection by Hokkaido Ainu Culture Research Center (audio material YC800042). (in Japanese)

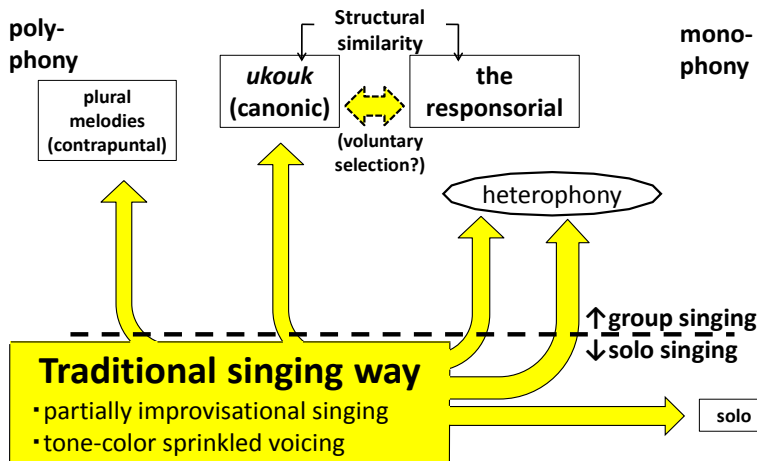
Audio Examples

Audio example 1. Circle dance song *urara suye e kamuy sinta atuy tun na e tunun paye* in Kushiro recorded in 1947; selected from CHIRI-NHK (1948:C-PR155B, the source is held by the Hokkaido Prefectural Library)

Audio example 2. Circle dance song *hoy ya a a hoy ya o o ho hoy ho hoy ya* in Asahikawa recorded in 1947; selected from CHIRI-NHK (1948:C-PR152B, the source is held by the Hokkaido Prefectural Library)

Audio example 3. Circle dance song *matnaw rera apaca osma uran nisi kanto korikin* in Kushiro recorded in 1947; selected from CHIRI-NHK (1948:C-PR155B, the source is held by the Hokkaido Prefectural Library)

სქემა 1. აინუს მუსიკის სასიმღერო სტილი
Figure 1. Singing Styles in Ainu Music



მაგალითი 1. მენჩიზის სიმღერა “*hon kaya cippo ho cip / takama ha kiriri*” ჩაწერილია 1962 წ. შიზუნაიში. ავტორის ორიგინალური ტრანსკრიფცია (გადატანილია დ. სეკუნდით ზემოთ) (NHK, 1967: VDL189A-No.17)

Example 1. Playing-rower song “*hon kaya cippo ho cip / takama ha kiriri*”, in Shizunai, recorded in 1962; author’s original transcription (transposed to minor 2nd above) (NHK, 1967: VDL189A-No.17)

楽譜例 1 (例 17)

მაგალითი 2. მჯღომარე სიმღერა “*iyô yô iyô*”, ჩაწერილია 1961-1962 წწ. შირანუკაში. ავტორის ორიგინალური ტრანსკრიფცია (გადატანილია პ. სეკუნდით ზემოთ) (NHK, 1967: VDL186 A-No.4)

Example 2. Sitting song “*iyô yô iyô*”, in Shiranuka, recorded in 1961-1962; author’s original transcription (transposed to major 2nd above) (NHK, 1967: VDL186A-No.4)



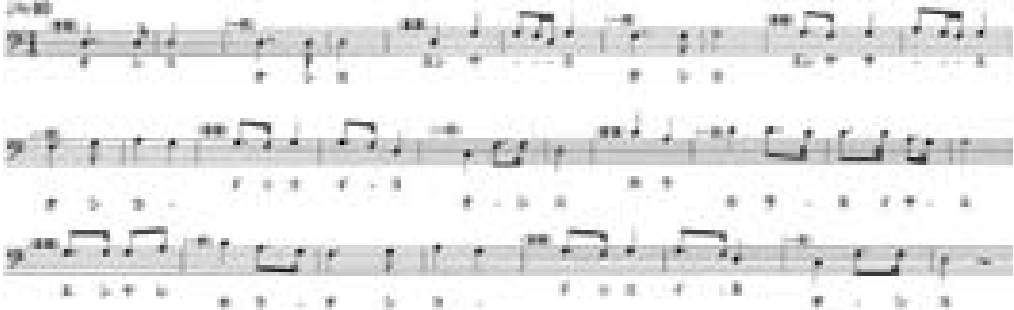
მაგალითი 3. სტრუქტურული მსგავსებები კანონიკურსა (უკოუკ) და რესპონსორულს შორის
Example 3. Structural similarities between the canonic (*ukouk*) and the responsorial

	Singing style სიმღერის სტილი	How many kinds of melodies? დამღერა მგროვია?	How many parts? რამდენი ხმა?	Timing for each part to start სადაცთი ხმა მღერის დაი
თარ- ქინი მთავარ მანძი	სტან- დარტ	1 2-ზე მეტი	more than 2 2-ზე მეტი	with staggering (one after another) ერთმანის მგროვია
თარ- ქინი განხი- ნა	the responsorial მგანხილელი	1	2	with staggering (of a certain interval) ერთმანის მგროვია
	თარ- ქინი	1	1	all at once ერთი კრამ



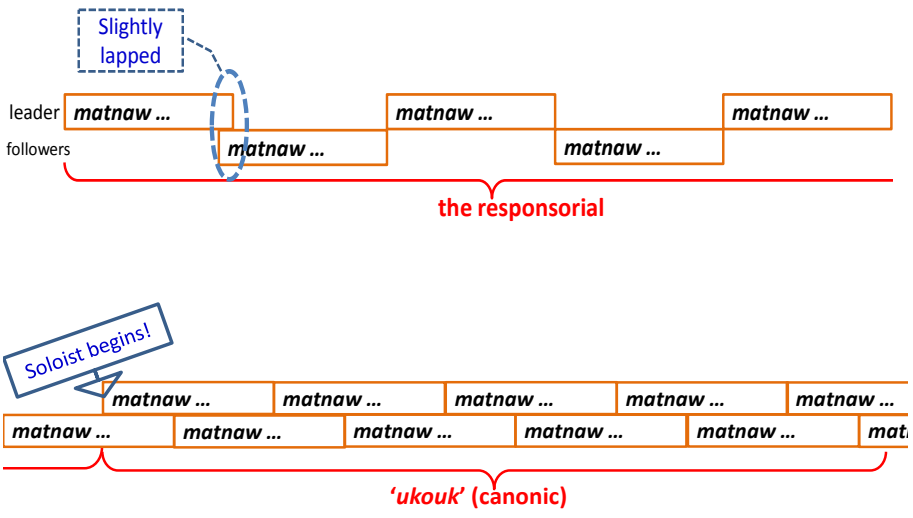
მაგალითი 4. მენიჩბების იაპონური ხალხური სიმღერა. ჩაწერილია 1974 წელს ოშოროში. ასრულებენ სოლისტი და გუნდი. ორიგინალური ტრანსკრიფცია (YAMADA, YC800042: No.3)

Example 4. A Japanese folk song of rowers in Oshoro, recorded in 1974, sung between a leader singer and followers; author's original transcription from (YAMADA, YC800042: No.3)



მაგალითი 5. “Matnaw rera”, სრულდება სტილების მონაცვლეობით. ჩაწერილია 1947 წელს კუშიროში, ავტორის ორიგინალური ტრანსკრიფცია (CHIRI-NHK, 1948: C-PR155B, ორიგინალი დაცულია ჰოკაიდოს პრეფექტურის ბიბლიოთეკაში) (იხ. აუდიო მაგ. 3)

Example 5. Switching singing styles in performing “*matnaw rera*” in Kushiro recorded in 1947; author's original figuration (CHIRI-NHK, 1948: C-PR155B, the source is held by the Hokkaido Prefectural Library) (See audio ex. 3)



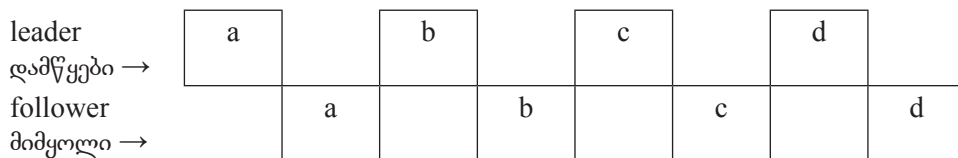
მაგალითი 6. საკეს დაყენების სიმღერა “*ama sake sorpa*”. ჩაწერილია 1954 წელს კუშიროში, ავტორის ორიგინალური ტრანსკრიფცია (ჩაწერილია დ. სეკუნდით ზევით) (HONDA, KAYANO, 1976 / 2008: დისკი 1, ბილიტი No. 1)

Example 6. Sake making song “*ama sake sorpa*”, in Kushiro recorded in 1954; author’s original transcription (transposed to major 2nd above) (HONDA, KAYANO, 1976 / 2008: Disc 1 track No. 1)

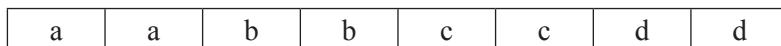


მაგალითი 7. 4-ფრაზიანი მელდიისა (a, b, c, d) და რესპონსორული შესრულების შემთხვევაში, გვაქვს შემდეგნაირად:

Example 7. If there are a melody composed of 4 phrases (a, b, c, d) and performed in the responsorial style, like this:



მაგრამ მელდიის ემიკური აღქმის შემთხვევაში, შესაძლოა, აღიქმებოდეს ასე:
but their “emic” recognition of the melody itself may be:



მარია დე სო სოსე პორტუგალი,
როსარიო პესტანა
(პორტუგალია)

სანმოკლე და ხანგრძლივი ორნამენტირება პორტუგალიელ ქალთა ტრადიციულ მრავალხმიან სიმღერებში

შესავალი: ქალთა მრავალხმიანობა პორტუგალიაში

ვოკალური პოლიფონია, ანუ მრავალხმიანი სიმღერა, წარმოადგენს მნიშვნელოვან ნაწილს აუდიოჩანაწერების კოლექციისა, რომლებიც შესრულებულია პორტუგალიის სოფლებში 1939-1963 წლებში. მიუხედავად იმისა, რომ მრავალხმიანობა დამახასიათებელია, როგორც მამაკაცთა, ისე ქალთა მუსიკალური პრაქტიკისთვის, ჩვენ ყურადღებას შევაჩერებთ ქალთა მრავალხმიანი სიმღერების კოლექციაზე, რომლებიც შეგროვებულ იქნა 3 ეთნოგრაფის – არმანდო ლესას (Armando Leça, 1891-1977), ვერჯილიო პერეირას (Vergílio Pereira, 1900-65) და არტურ სანტოსის (Artur Santos, 1914-87) მიერ. ჩვენ, ასევე, ვითვალისწინებთ ორ პატარა პორტუგალიურ სოფელში (ქვეყნის შიდა რაიონში) – მონსანტოსა და მენჰაუსში ჩატარებული საკუთარი სავსე სამუშაოს შედეგებს ადრეულ 1980-იან და 90-იან წლებში.

რატომ ეს სამი ეთნოგრაფი? ვინ იყვნენ ისინი? რა მოტივაცია და განზრახვა ჰქონდათ მათ? ეს შესავალი კითხვები გაგვიძღვება ქალთა მრავალხმიანი სიმღერების ჟღერადობის ზოგიერთ თავისებურებებზე მსჯელობისას, სიმღერებისა, რომლებიც ჩვენ დავახასიათეთ, როგორც სანმოკლე და ხანგრძლივი ორნამენტები. მხედველობაში გვაქვს ჟღერადობის დამახასიათებელი ჰარმონიული და მელოდირ-რიტმული თვისებები. რა ცოდნას შევიძენთ ამ ფრაგმენტული ხასიათის ხმოვანი ჩანაწერების, ვრცელი და კომპლექსური მუსიკალური პრაქტიკის ერთი მცირე ნაწილის გამოკვლევით? რომელი მუსიკალური კომპეტენციები, ჟანრები და სტილები არის დოკუმენტირებული? როგორ ხდება მათი კატეგორიზაცია? შეგვიძლია მათგან მოვნიშნოთ ესთეტიკური კატეგორიები? რა შეიძლება ითქვას ამ სასიმღერო პრაქტიკის სოციალურ რელევანტურობაზე? როგორი მრავალმნიშვნელოვანია იქნებოდნენ ისინი სოფლის ქალებისათვის იმ დროს, როდესაც ქვეყნის მასშტაბით სახელმწიფომ რეპრესიული დიქტატორული პოლიტიკა დანერგა? ფონოგრამების ნიმუშები და აკუსმოგრაფი 3-ის ანალიზი გვიჩვენებს ხმოვან დეტალებს სმენითი და ვიზუალური ინტერპრეტაციისათვის. ჩვენ მოვახდენთ მუსიკის კატეგორიზაციასა და მისი ზოგიერთი მნიშვნელობის ინტერპრეტაციას.

სამი ეთნოგრაფი, მათი კრებულები, მოტივაცია და საშუალებები

არმანდო ლესა, ვერჯილიო პერეირა და არტურ სანტოსი – პორტუგალიური მუსიკის ეს სამი გამოჩენილი კოლექციონერი მნიშვნელოვან ყურადღებას იმსახურებს. მიუხედავად იმისა, რომ პორტუგალიაში სოფლური ყოფის ზეპირი მუსიკალური ტრადიციის შემსწავლელი სხვა უფრო მნიშვნელოვანი კოლექციონერებიც იყვნენ, ამ პირებმა პირველებმა გააკეთეს აუდიოჩანაწერები საკმაოდ ვრცელ ტერიტორიაზე. მათ მიერ შესრულებული ჩანაწერები პორტუგალიის სოფლური მუსიკალური ტრადიციის ამსახველ, ჩვენთვის ცნობილ ყველაზე ძველ ფონოგრამებს წარმოადგენს. მათ დოკუმენტურად აღწერეს მრავალხმიანი სიმღერების მნიშვნელოვანი როლდენობა, ჩრდილოეთიდან სამხრეთ პორტუგალიამდე, რომელთა უმრავლესობა ქალთა მიერ

იყო ნამღერი (სურ. 1).

არმანდო ლესა იყო პორტუგალიური მუსიკის აღორძინების იდეით გატაცებული ფოლკ-ლორისტი და კომპოზიტორი. მისმა მოღვაწეობამ მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია პორტუგალიაში ფოლკლორიზაციის პროცესზე. 1939 და 1940 წლებში მან ჩაწერა 487 ფონოგრამა AEG K 4 სისტემის მაგნიტოფონზე. ეს ნაშრომი ნაწილი იყო დიქტატორულ ნაციონალურ დღესაწულთან დაკავშირებული პროექტისა პორტუგალიური სამყაროს გამოფენა (*Exposição do Mundo Português*) 1940 წელს. ათწლეულების განმავლობაში დაკარგული 64 ფირი (ჩანაწერი), ახლახან ვენის ფონოგრამარქივში გადატანილ იქნა ციფრულ მატარებლებზე და როსარიო პესტანას მიერ მზადდება გამოსაცემად, ჩვენი ეთნომუსიკოლოგიის ინსტიტუტის მიერ შემუშავებული პროექტის ფარგლებში. ჩანაწერები პორტუგალიის რადიოსა და ტელევიზიის არქივის (*Arquivo da Rádio e Televisão de Portugal*) კუთვნილებაა.

ვერჯილიო პერიერა გუნდის დირიჟორი იყო. მისი მუსიკალური კოლექციები დააფინანსა კოსტალ დოუროს ეთნოგრაფიისა და ისტორიის კომისიამ (*Comissão de Etnografia e História do Douro Litoral*) 1947-1959 წლებში; ეს პროექტი მიზნად ისახავდა სოფლის მუსიკალური ტრადიციის შეგროვებას, უმთავრესად, ვოკალური პრაქტიკის შესწავლას, პორტუგალიური მუსიკის ატლასის შედგენის მიზნით. ეს ნაშრომი შეიცავდა 1957 ფონოგრამას, რომელთაგან 1801 ახლახანს ციფრულ მატარებლებზე იქნა გადატანილი როსარიო პესტანას მიერ და დაცულია (გამოცემის გარეშე) ეთნოლოგიის ეროვნულ მუზეუმში (*Museu Nacional de Etnologia*), ლისაბონში.

ზემოაღნიშნული ეთნოგრაფებისაგან განსხვავებით, არტურ სანტოსმა, კომპოზიტორმა და 1947-1951 წლებში ხალხური მუსიკის საერთაშორისო საბჭოს დირექტორთა კომიტეტის წევრმა, საველე სამუშაო ჩაატარა არა მხოლოდ პორტუგალიის კონტინენტურ ნაწილში, არამედ ატლანტიკური აუზის კუნძულებზე – მადეირასა და აზორზე და ასევე, ანგოლაში, ლუნდას რეგიონში (Cruz, 2010; Pestana, 2011). ჩვენი კვლევა ფოკუსირებულია 116 ჩანაწერისაგან შემდგარ კოლექციაზე, რომელიც შეიქმნა ლონდონში ბრიტანეთის სამაუწყებლო კორპორაციის (BBC) მიერ, 1956 წელს. ეს კოლექცია გამოქვეყნდა, როგორც პორტუგალიის ხალხური მუსიკა [LP/BBC 1956] (Cruz, 2010).

ხმოვანების თავისებურებები და ტერმინოლოგია ქალთა მრავალხმიან სიმღერებში

სიმღერების კოლექციების მნიშვნელოვან ნაწილში შესწავლილია მრავალხმიანობა ქალთა ფოლკლორში. ეთნოგრაფების მიერ სიმღერების კატეგორიზაციის დროს აღნიშნული ტერმინოლოგიური მრავალფეროვნება ხაზგასმულია ემიკური გამონათქვამებით, რაც ავლენს დამახასიათებელ ლოკალურ ტენდენციებს და პრაქტიკას ქალთა მრავალხმიან სასიმღერო რეპერტუარში. სოფლად, სადაც ეს პრაქტიკა აღმოცენდა, როგორც ჩანს, მოხდა ქალთა მრავალხმიანი შესრულების მუსიკალური შესაძლებლობების გადაფასება, შემსრულებლობის დამახასიათებელი კრიტერიუმების საკუთარი, არაფორმალური სისტემატიზაციის შესაბამისად. კრიტერიუმები შეიძლება დაგვეხმაროს ესთეტიკური ასპექტის შემსრულებლობასთან დაკავშირებაში.

მინჰოს რეგიონი მნიშვნელოვანია ქალთა მრავალხმიანი სიმღერის თვალსაზრისით. კაროლინა ვასკონსელოსი (Carolina Vasconcelos, 1851-1925) მიუთითებს ამ რეგიონის მუსიკალურ შემსრულებლობაში ქალთა აქტიურობის შესახებ (Sampaio, 1931: 5). თეოფილო ბრაგა (Teófilo Braga, 1843-1926) მიუთითებს, რომ მათ შთამბეჭდავი როლი ჰქონდათ სიმღერაში (Braga, 1893: VI). ადგილობრივებს ასსოვთ პორტუგალიის ბოლო დედოფლის, ამალიას კომენტარები მომღერალთა ჯგუფის *Lavradeiras*-ას ჩაცმულობაზე, როცა ისინი სამეფო ოჯახს სტუმ-

რობდნენ 1891 წელს (Côrte-Real and Carvalho, 2001). *Lavradeiras* სიტყვა-სიტყვით სოფლის მეურნეობაში მომუშავე ქალებს ნიშნავს. ამ ანსამბლში მამაკაცებთან ერთად ქალებიც ცეკვავდნენ და თავიანთი ჩაცმულობის დემონსტრირებას ახდენდნენ. დღემდე ისინი რანჩოს ფოლკლორიკოსებად იწოდებიან (Côrte-Real & Carvalho, 2001). ქალთა მრავალხმიანი მუსიკის როლისა და რეპერტუარის გაცნობიერება და მიწის რეგიონის სოფლების ნიმუშებში მიკრო-ტონალური ინტერვალების აღმოჩენა 1660 წელს მოხდა. პიმენტელისა (1849-1925) და სამპაიოს (1865-1937) მიერ მოხმობილი მარკუს მონტებელოს ისტორიული აღწერა ახასიათებს ქალთა მრავალხმიან სიმღერას მიწისპირა: „ხშირად ხდება, რომ ქუჩაში გამვლელი უცხოელები, განსაკუთრებით ზაფხულში, შუადღისას, ჩერდებიან და უსმენენ ტონოსს – შრომის დროს შესასრულებელ სიმღერებს, რომელსაც ქუჩაში, სუფთა ჰაერზე გუნდურად, ფუგირებულად და განმეორებით მღერიან ყმაწვილი ქალები“ (Pimentel, 1905: 34).

გონსალო სამპაიო *Universidade do Porto*-ს ბოტანიკოსი და ეთნოგრაფი, აღწერს როგორ ახასიათებს მარკუს მონტებელო სოფლელი ქალების ხმების წყობის სრულყოფილებას, სუნთქვისა და ჟღერადობის ხარისხს: ისინი მღეროდნენ 2, 3, 4 და 5 ხმაში მეოთხედი ტონებით და ხშირად დისონანსური ინტერვალებით, ბურღონით, შეკავებებითა და შენელებებით (1660: 44; Silvares, 1874: 26; Sampaio, 1931: 5-6; Côrte-Real and Carvalho, 2001).

XX საუკუნის დასაწყისში სამპაიო ხაზს უსვამდა მიწისპირა ქალთა მრავალხმიან სიმღერას, როგორც რელიგიურ, ისე საერო კონტექსტში. პესტანას აზრით, ეს ქალთა მუსიკალურ სამყაროსთან პირდაპირ დაკავშირებული, პირველი ჩვენამდე მოღწეული დოკუმენტია და მასში ავტორი ასახელებს მხოლოდ ქალთა რეპერტუარს (Pestana, 2008).

სამპაიო ასხენებს ტერმინად წოდებულ პატარა ორგანიზებულ ქალთა ჯგუფს, რომელსაც საუკეთესო და კარგად ნავარჯიშოები ხმები ჰქონდა და საეკლესიო მსახურებსა და ასევე მცირე გუნდს ენაცვლებოდა. განსწავლული ხალხის მიერ შექმნილი კომპოზიციები შეიცავდა ყველაზე ცოტა 1 ან 2 ბასს (*baixos*), 1 შუა ხმას (*médio*), 1 გამკივანსა (*guincho*) და 1 გამკივანზე მაღალ ხმას (*sobreguincho*) (Sampaio, 1931: 8). სამპაიო წუხს, რომ ეს მშვენიერი და, შესაძლოა, მონასტრული გავლენა საბოლოოდ მოკვდა 1931 წლისთვის და ადგილი დაუთმო „უფრო მეორეხარისხოვან სიახლეებს, რომელიც, ჩვეულებრივ, მოკლებული იყო რელიგიურ გამომსახველობასა და ჰარმონიას და იმეორებდა ფლორენციული სტილის საერო სიმღერას აკომპანირებული მელიოდიით“ (Sampaio, 1931: 8; Côrte-Real & Carvalho, 2001).

ინფორმაციის პირველი დონე, წარმოდგენილი ჩანაწერების დოკუმენტაციებში, შესწავლილია იმ კონტექსტის გაუთვალისწინებლად, რომელშიც სიმღერაა ნამღერი. პესტანას თანახმად, ტერმინი არის ტერმინი, რომელიც აღნიშნავს არა მხოლოდ განსაკუთრებულ რეპერტუარს, არამედ სიმღერის სპეციფიკურ მანერას. არმანდო ლესა და ვერგილიო ერეირა იყენებდნენ ემიკურ ტერმინოლოგიას არა მხოლოდ მაშინ, როცა განსხვავებულ პრაქტიკას აღნიშნავდნენ, – ტერნო, კანტა, მოდა, კანტაროლა, კანტარაჩო, კანტარეუ – არამედ მაშინაც, როცა სხვადასხვა ხმა „ერთმანეთის ქვეშ მღეროდა“: კერმოლ, რასო (დაბალი ხმა) ენჩერი (შუა ხმა), დე რიბა (მაღალი ხმა). სიმღერების კატეგორიზაციაში ტერმინოლოგიური მრავალფეროვნება ეთნოგრაფიების მიერ გამოიყენებოდა ემიკური გამოხატვის ზაზგასამებლად, რაც ავლენდა ქალთა რეპერტუარის განუმეორებელ ადგილობრივ თავისებურებებს – მაგალითად, უმეტეს შემთხვევაში, 2 ან 3 რეალური ხმა ტერციებში, ან ტერციებსა და კვინტებში, ან ჯერ ტერციებით, სექსტებით და ოქტავებით ან/და დუოდეციმებით, ნაწილდება არათანაბრად (Pestana, 2012). სხვასხვა რაოდენობის ქალის მიერ ნამღერში ყოველი ხმა (3 დაბალი და 1 მაღალი) შეიძლება განვიხილოთ, როგორც პორტუგალიელ ქალთა მრავალხმიანი პრაქ-

ტიკისათვის დამახასიათებელი, რადგან ეს, პესტანას დაკვირვებით, წარმოდგენილია, როგორც ლესას, ისე პერეირას ფონოგრამებში.

სამი ძირითადი სამემსრულებლო ასპექტი განხილულია კატეგორიზაციების პირველ დონეზე, რომელიც წარმოდგენილია ამ ფონოგრამების კოლექციაში: (1) ხმათა რაოდენობა, რომელიც ინტეგრირდება მომღერალთა ჯგუფებში; (2) ხმათა რაოდენობა, რომლებიც მრავალხმიანობაში სხვადასხვა ხმებს (რეალურს, ან დუბლირებულს) ასრულებენ; (3) სოლო/ჯგუფური მონაწილეობა.

ჩვენი პირველი მუსიკალური ნიმუში არის ვერჯელიო პერეირას კოლექციიდან შერჩეული ფონოგრამა. იგი იდენტიფიცირების პროცესის ილუსტრირებას ახდენს. *Trai-larai, cantaraço, cantiga*-სთან ერთად შეგროვებულია მონტე-კორდოვაში (სანტო ტირსოს ადმინისტრაციული ერთეული), 1958 წელს (აუდიომაგ. 1). ეს ორხმიანი სიმღერა შესრულებულია 4 ქალის მიერ, რომელთა ხმები არ არის თანაბრად/თანაზომიერად განაწილებული: სამი მღერის *por baixo*-ს (ნიშნავს ყველაზე დაბალ ხმას) და ერთი *por riba*-ს (ყველაზე მაღალ ხმას). სოლო *cantiga*, ასტიმულირებს *cantaraço*-ს და მღერის ყველაზე დაბალ ხმასთან ერთად. *cantiga*-ს სოლო მონაცვლეობს მრავალხმიანობასთან. ორი სექცია გამოირჩევა ერთმანეთისგან განსხვავებული მოძრაობით, სწრაფი და ნელი, და არტიკულაციის განსხვავებული გზებით, სოლო შესრულების დროს, ერთ-ერთი ყველაზე დაბალი ხმა გამოყოფს ყოველ არტიკულაციას მცირე მელიოდური ბრუნვით.

ჩვენს ანალიზში მოკლე და ხანგრძლივ ორნემენტებს აღვიქვამთ, როგორც ამ ქალთა მიერ ესთეტიკური მიზნებისათვის შესრულებულს. მათ საილუსტრაციოდ გთავაზობთ სამუშაო სიმღერას *სელის დართვა* (*maçar o linho*, აუდიომაგ. 2). სიმღერა განისაზღვრება, როგორც ტერნო, ნამღერი ცამეტი არაიდენტიფიცირებული ქალის მიერ: 1 – *sobreguinho* (ნიშნავს უაღრესად მაღალ ხმას, გამკივანს), 3 – *guincho* (სიტყვასიტყვით – ყვირილი, მაღალი ხმა), 4 – *meios* (საშუალო ხმა), და 5 – *baixos* (ბანი, დაბალი ხმა).

ჩრდილოეთ პორტუგალიის ზოგიერთი სოფლის თემში ქალთა ხმებს უწოდებენ *ფალას*, რაც სიტყვა-სიტყვით ნიშნავს საუბარს, სემანტიკურად კი – სასიმღერო ხმას.

ამ სოფლურ თემში ქალთა ხმებს ჰქონდა დამატებითი მდებარეობითი სექსუალურობის დატვირთვა და ამიტომ, როდესაც ისინი ქვრივები ხდებოდნენ, აღარ ჰქონდათ სიმღერის უფლება (Pestana, 2011a). აქ სიმღერა ყოველდღიურობის შემადგენელი ქმედება იყო და სრულდებოდა ქალთა სხვადასხვა საქმიანობისა და დასვენების დროს. სხვადასხვა ადგილას, სიმღერისას ქალები მიმართავენ ძალიან თავისებურ მანერას: ღებებიან მჭიდროდ შეკრულ ნახევარწრეში, ოდნავ წინ დახრილნი და, ჩვეულებრივ, ერთი ხელი მიფარებული აქვთ პირზე. ასეთ დროს, მათ დროდადრო სამუშაოს შეწყვეტა უხდებოდათ, რათა იმღერონ ამ თავისებურ პოზაში. ეს მათ საშუალებას აძლევს, ერთმანეთს უსმინონ და მოახდინონ ხმის პროექცია შორ დისტანციაზე, ხანდახან შეენაცვლონ მათგან შორს განთავსებულ სხვა ჯგუფს. ეს საინტერესო თემა სამომავლო კვლევისათვის, განსაკუთრებით კი, პორტუგალიაში მე-20 საუკუნის ბოლო ათწლეულამდე სოფლურ თემში ქალების რეპრეზენტაციის მდგომარეობის კვლევისათვის.

ფალა, ქალის სასიმღერო ხმა გამოყენებული იყო კონტაქტისათვის, მაგალითად, როდესაც ისინი ფიზიკურად დაშორებულნი იყვნენ (სიმღერა მდგომარეობიდან მდგომარეობაში, მთიდან მთამდე, სოფელში შრომის ან მწყემსვის დროს) (Pestana, 2011a). ამ მომენტში ქალები მთელ ენერგიას დებდნენ თავიანთ ხმებში, რასაც ზოგჯერ ისინი გრძნობის დაკარგვამდე მიჰყავდა, როგორც ამას პესტანა ადასტურებს მანჰაუსში 1990-იანი წლების დასაწყისში. მონსანტოში (სიტყვა-სიტყვით – წმინდა მთა), უფრო სამხრეთით, ქალები ქანცის გაწყვეტამდე მიცოცავდ-

ნენ ქვიან ციცაბო მთაზე სიმღერ-სიმღერით, რათა შთაბეჭდავი სიმაღლიდან გადმოვედოთ ყვავილის თიხის ქოთნები. ამით ისინი განასახიერებდნენ ყვავილებით მორთულ ხბოს, რომელმაც შეცდომაში შეიყვანა ციხესიმაგრეზე აღყაშმორტყმული მტერი (Côrte-Real & Carvalho, 1986, 1987). ასეთ შემთხვევებში, ფალა სოფელში ქალების ირგვლივ ქმნიდა ავტონომიურობისა და გამორჩეულობის ატმოსფეროს. მიუხედავად იმისა, რომ მრავალხმიანი სიმღერა არ წარმოადგენდა ქალთა ექსკლუზივს, პრაქტიკაში შემოსული უცნაური ესთეტიკა დაფიქსირდა შემსრულებლობაში. მოკლე და ვრცელი ორნამენტული დეტალები გვეხმარება ავხსნათ, თუ როგორ უწყობს სიმღერა ხელს ქალებს მოახდინონ საკუთარი თავის იდენტიფიცირება და შეასრულონ წამყვანი როლი თავის საზოგადოებაში.

აკუსმოგრაფი 3 ჟღერადობის დეტალების ვიზუალური წარმოდგენისათვის

ამ ისტორიული ჩანაწერების აკუსტიკური კონტექსტიდან გამომდინარე, ჩვენ გვინდა ისინი თვალსაჩინოდ წარმოვადგინოთ. პირველ რიგში, თვალშისაცემია ამ რეპერტუარის თავისებური რბილი, „მოსრიადე“ ხასიათი. როგორ დავახასიათოთ ხერხები, რომლითაც ხმები ერწყმინან ან ცალკევდებიან? რა შეიძლება დავინახოთ მათ მოძრაობაში? შესაძლებელია თუ არა აღქმით განვასხვავოთ სტრუქტურული და ორნამენტული ბგერები? მრავალხმიანობაში მუსიკის ჟღერადობის ცვალებადი ხასიათი ყოველთვის აინტერესებდათ მეცნიერებს. იმის გაგებაში, თუ როგორ ხდებოდა ეს პორტუგალიურ ფონოჩანაწერებში, კორტე რეალს დაეხმარა პლასტიკურობის ის განცდა, რომელიც მან მიიღო პორტუგალიასა თუ კოლუმბიაში (აშშ) ძველი ჩანაწერების შესწავლისას¹. გარკვეული ჰიპოთეზებითა და სამხრეთ აფრიკაში, მოზამბიკურ გუნდებში ნაპოვნი მსგავსი მგრძნობიარე პლასტიკურობით (Carvalho, 1999) შთაგონებულებმა გადავწყვიტეთ, ფოკუსირება მოგვეხდინა ბგერითი პროდუქტის ვიზუალურ წარმოდგენაზე.

მოკლე და ხანგრძლივი ორნამენტირების ჩვენეული ანალიტიკური კონცეფციის ვიზუალური წარმოდგენის მიზნით, თავისუფალი ციფრული პროგრამის აკუსმოგრაფი 3-ის მეშვეობით გასაანალიზებლად ავარჩიეთ ერთი სიმღერა. ეს პროგრამა გამოსცადეს კორტე-რეალმა და იზაბელ პირესმა ერთობლივ პროექტში, რომელიც განხორციელდა უნივერსიდადე ნოვა დე ლისბოაში (Pires, 2010).

აკუსმოგრაფი არის ეთნომუსიკოლოგიური მიზნებისათვის შექმნილი მრავალმხრივი პროგრამა ბგერითი სპექტოგრამის გრაფიკული წარმოდგენისათვის. ის შეიმუშავა საფრანგეთის რადიო-ტელევიზიის GRM-ის (Groupe de Recherches Musicales) ჯგუფმა მაკინტოშის კომპიუტერებისათვის 1988 წელს. 1990-იან წლებში შეიქმნა მისი მეორე, ხოლო 2004 წელს – მესამე ვერსია. მას დიდი შესაძლებლობები აქვს მუსიკის ჟღერადობის წარმოსახვისა და აღქმისათვის. მას შეუძლია აჩვენოს ტალღის ფორმა და მოწოდებული ბგერის სიგნალის სპექტოგრამა, ბგერის ხანგრძლივობასა და სიხშირესთან დაკავშირებული პარამეტრებით. ეს ციფრული ხელსაწყო, შექმნილი თანამედროვე მუსიკალური კომპოზიციის ელექტროაკუსტიკური ბუნების სწავლებისა და შეცნობისათვის, ამტკიცებს, რომ არის მეტად სასარგებლო ინსტრუმენტი მუსიკალური პარტიტურის თვალსაჩინოებისათვის. ჩვენ მისი მეშვეობით გვინდა გავაშუქოთ მოკლე და ხანგრძლივი ორნამენტული დეტალები და მათი კავშირი ვერბალურ ტექსტთან.

საილუსტრაციოდ წარმოვადგენთ ფრანკო ბეილის (François Bayle) კომპოზიციის (*La fin du bruit*) ვიზუალური ნიმუშის იზაბელ პირესის მიერ ინტერპრეტირებულ ანალიზს (Pires, 2010). გრაფიკული გამოსახულებების აღსანიშნავად იზაბელ პირესის შემოთავაზებული სიმ-

ბოლოების გრძელი სიიდან ჩვენ საილუსტრაციოდ შევარჩიეთ გაფილტრული სიტყვები და სხვა ვოკალური ბგერები, პუნქტუაცია და ჟღერადი დასაწყისები (Pires, 2010: 37) (სურ. 2, 3).

სპექტოგრამაზე წარმოდგენილი ბეილის კომპოზიციის ფრაგმენტის გრაფიკული ფორმების გამოსახულება, რომელიც ნაჩვენებია *აკუსმოგრაფზე*, მკითხველს, ჩანაწერის მოსმენასთან ერთად, დაანახებს გაანალიზებულ პარტიტურას.

შემდეგი გამოსახულება (სურ. 4) აჩვენებს რიტმის ფორმირებას. აქ მკითხველს შეუძლია დაინახოს მაგალითები, როგორ ჩნდება პერიოდულად პუნქტუაცია, დასაწყისები და გაფილტრული სიტყვები.

ისტორიული კოლექციიდან არმანდო ლესას მიერ 1940 წელს ცენტრალურ/ჩრდილოაღმოსავლეთ პორტუგალიაში ჩაწერილი სიმღერა *Maçadeira*, კლასიფიცირებულია, როგორც შრომის სიმღერა სელის დართვისას (*maçar o linho*), რომელიც გამეორებადი დარტყმებით ასახავს სელის წეწვა-პენტვას. სიმღერა იწყება სამი რიტმული დარტყმის შემდეგ ორნამენტულად შესრულებული უთარგმნელი ტექსტის *ო აი ლე, ო აი, ლე* განმეორებით, რომელიც ერითმება *Senhora de Nazaré*-ს (ნაზარეთელი ქალბატონი). შემდეგ, ვირის ხსენება მიგვანიშნებს, რომ სიმღერა იმღერება, როცა მოსალოცად მიდიან. მხოლოდ სიტყვა *Maçadeira* – სიმღერის სათაური მიგვანიშნებს სელსა ან სხვა პროდუქტზე რიტმულად მომუშავე ქალებზე (სურ. 5). მეოთხე დარტყმაზე ხმები შემოდის თანდათან: პირველად – სოლისტი, შემდეგ – მეორე ხმა, რასაც მოჰყვება 4 ხმიანი სიმღერა ტერციებით. მაღალი ხმები დაბალზე ოქტავით მალდა. *აკუსმოგრაფზე* მათი ხაზი, რომელიც კარგად ჩანს სპექტოგრამაზე, მდებარეობს ოქტავის ობერტონებზე ზემოთ (პირველი ჰარმონიულ სერიაში). ტექსტი, ხაზგასმული ორნამენტულ ფორმულაში *ო აი ლე*, საკმაოდ მარტივია. სიმღერაში მონაცვლეობს სოლისტი და გუნდი (სურ. 6, ვიდეომაგ. 1). *აკუსმოგრაფული* ფორმა, რომელიც მოიცავს სიტყვიერ ტექსტსაც, წითლად გვიჩვენებს სოლისტის ვოკალურ ხაზს, საგუნდო მასივის ვარდისფერ/ყვითელი ფერებისაგან განსხვავებით. გამოსახულების ფონი გვიჩვენებს ობერტონთა ლივილის, ხოლო *y* ღერძი – სიხშირეს [HZ] (სურ. 7).

ბგერადი სტრუქტურის თვალსაზრისით, ეს მარტივი სტროფული სიმღერაა, რომელშიც ძირითადი მელოდიური ხაზი მეორდება მცირედი ორნამენტული ვარიანტებით. ჰარმონია შეიცავს ჩვეულებრივ ტერციულ კონსონანსებს, რომელიც, როგორც იოსებ ჟორდანია აღნიშნავს (Jordania, 2006: 137), ევროპული ტერციული ჰარმონიისა და პარალელური ტერციების ტრადიციას შეესაბამება, რასაც ჯერ კიდევ XIX საუკუნის ბოლოს მიიჩნევდნენ პორტუგალიური მუსიკის დამახასიათებელ ნიშნად (Arroio, 1897: 14).

ორივე – მუსიკალური და სიტყვიერი ტექსტი აშკარად ორნამენტული ხასიათისაა. უმეტეს შემთხვევაში, ჟღერადი სიგნალების ეს მოკლე და ხანგრძლივი ორნამენტები, რომლებიც ქმნიან ქალთა მრავალხმიანი სიმღერების პლასტიკას, სიმღერის სტრუქტურულ ელემენტებს არ წარმოადგენენ. სიმღერაში ორნამენტის კონცეფციაში ჩვენ ვითვალისწინებთ ევროპასა და მის გარეთ არსებულ ტრადიციას. მაგალითად, როგორც ეს ხდება იაგურ გამელანში, აქ არაა ჟღერადი ელემენტები, რომლებიც უფრო სტრუქტურული ან კოლოტომიკურია, ვიდრე სხვა, რომლებიც უფრო ორნამენტული, ან როგორც ინდონეზიურის შემთხვევაში, უფრო დეტალურად დამუშავებულია.

და ბოლოს, საინტერესო დეტალი – პორტუგალიურ სმენით სამყაროში გვხვდება დიდი და პატარა სეკუნდების ინტერვალები. ისინი მაშინვე აღიქმება არა მხოლოდ პარალელური ხმების ჟღერად მასაში, არამედ მოსრიალე მელოდიური ხაზების პლასტიკურობაშიც, რომელიც

ხანგრძლივად აღიქმება *Maçadeira*-ში. ჩვენი სმენითი გამოცდილება მოდის კორტე-რეალის 1980 დ 2011 წლების მონსენტოს შედარებითი საველე სამუშაოებიდან, სადაც ხანგრძლივი ორნამენტები ჭარბობდა მონოფონიურ სიმღერებში, ისლამური მოდალობის თვალშისაცემი გავლენით, ალენტიოს 1985 წლისა და ალტო-მინჰოს 1990 წლის ექსპედიციებიდან; აგრეთვე პესტანას 1990 წლის მანჰოუსის ექსპედიციიდან, სადაც უმეტესად მოკლე ორნამენტაციები იყო აღმოჩენილი. პოლიფონიური ტრადიცია პორტუგალიის ტრადიციულ მუსიკაში ცოცხლადაა შენახული ალტო-მინჰოს ჩრდილოეთ რეგიონში და ალენტიოს სამხრეთ რეგიონების მხოლოდ მამაკაცთა სიმღერებში. ორივე – ხანმოკლე და ხანგრძლივი ორნამენტაციები ჩრდილოეთში კვლავ არის ორივე გენდერულ ჯგუფში, ხოლო ქალთა მრავალხმიანი სიმღერა უკვე გაქრა სამხრეთში.

XIX-XX საუკუნეების მანძილზე პორტუგალიის სოფელში ქალთა პოლიფონიური სიმღერის პრაქტიკა თანდათან შემცირდა. ამას ხელი შეუწყო ფოლკლორული პროცესის ინსტიტუციონალიზაციამ XX საუკუნის დასაწყისში (Carvalho, 1997; Castelo-Branco & Branco, 2003). გასული საუკუნის განმავლობაში, როგორც პესტანა აღნიშნავს (2008), ცალკეულ ადგილობრივ ინიციატივას თუ არ ჩავთვლით, არ არსებობდა არც კულტურული პოლიტიკა და არც აკადემიური ინტერესი სოფლური მუსიკალური შემსრულებლობის მიმართ.

აკუსმოგრაფი 3 მეტად სასარგებლოა მუსიკის დეტალების ანალიზისა და ასახვისათვის, აგრეთვე ბერის ორგანიზაციის ინტერპრეტაციისათვის, როგორც სოციალური, ისე აკუსტიკური და ესთეტიკური თვალსაზრისით. ჩვენ განვიხილეთ მოკლე და გრძელი ორნამენტირების საკითხი ჟღერად პრაქტიკაში, მაგრამ მომავალში ეს ხელსაწყო დაგვეხმარება უკეთ გავიგოთ ქალის როლი მოცემულ გარემოში და ვიმსჯელოთ სემანტიკისა და მრავალხმიანობის კლასიფიკირების სისტემაზე. ასევე, მიზნად გვაქვს ჩავწვდეთ ეთნოგრაფებისა და შემსრულებლების როლს პორტუგალიურ მუსიკალურ კულტურაში. ჩვენ ვემხრობით სასიმღერო დეტალების ვიზუალური თვალსაჩინოების იდეას. ამდენად, ქალთა ტრადიციული პოლიფონიური რეპერტუარი შეიძლება მომავალ დისკუსიებში გახდეს ჟღერადობის ვიზუალური წარმოსახვის ახალი სტრატეგიის დამკვიდრების სტიმული.

შენიშვნები

¹ კორტე-რეალი იყო კოლუმბიის უნივერსიტეტის ეთნომუსიკოლოგიის ცენტრის ასისტენტ-მკვლევარი 1988-1993 წლებში.

აუდიომაგალითები

აუდიომაგალითი 1. *ტრაი-ლარაი*, მოძიებულია 1958 წელს ვერჯილიო პერეირას მიერ მონტე-კორდოვაში, სანტო ტირსოში.

აუდიომაგალითი 2. *მასადელა*, მოძიებულია 1940 წელს არმანდო ლესას მიერ ვილა მაიორში.

ვიდეომაგალითები

ვიდეომაგალითი 1. *მასადელას* აკუსმოგრაფიის ჩანაწერი (პირველი ნაწილი).

MARIA DE SÃO JOSÉ CÔTRTE-REAL¹
 ROSÁRIO PESTANA²
 (PORTUGAL)

INSTANT AND LASTING ORNAMENTS IN TRADITIONAL FEMALE POLYPHONY IN PORTUGAL

Introduction: Portuguese female polyphonies

Vocal polyphony, or multipart singing, represents a considerable part of the sound recording collections made in rural areas throughout Portugal from 1939 to 1963. Although they feature male and female music practices, we focus on female multipart songs collected by three ethnographers: Armando Leça (1891-1977), Vergílio Pereira (1900-65) and Artur Santos (1914-87). We also take into consideration our own fieldwork on two small Portuguese inland villages named Monsanto and Manhóe during the early 1980s and 90s. Why these three ethnographers? Who were they and what motivations and means they had? These were introductory questions that led us to discuss some sound peculiarities of female multipart singing that we characterize as instant and lasting ornaments. By these we mean distinctive sound traits mainly of harmonic and melodic/rhythmic nature. Considering the fragmentary character of these sound recordings - revealing but a small part of an extensive and complex music practice - what can we learn from them? What musical competences, genres and styles are documented? How are they categorized? May we infer aesthetic criteria from them? What to say about the social relevance of these singing practices? How meaningful would they have been to rural women, in a time when specific state measures implemented the repressive dictatorial *Policy of the Spirit* throughout the country? Samples of phonograms and an *Acousmograph 3* analysis show sound details for aural and visual interpretation. We emphasize thoughts in turn of music categorization and interpret some of its meanings.

Three Ethnographers, their Collections, Motivations and Means

Armando Leça, Vergílio Pereira and Artur Santos were prominent music collectors who deserve some attention. Although there were other meaningful collectors of oral music traditions on rural areas, these were the first to record sound in extensive territories. Their recordings represent the oldest known phonograms of Portuguese music traditions from rural areas. They document a significant number of multipart singing items, from North to South of Portugal, most of which sung by women (fig. 1).

Armando Leça was a folklorist and composer engaged in the construction of the idea of *Portuguese music*. His action had a meaningful impact on the process of folklorization in Portugal. In 1939 and 1940, he made 487 phonograms with an AEG K4 magnetophone. His work was part of a wider project of dictatorial nationalist celebration, from which emerged the Exhibition of the Portuguese World in 1940. It commemorated the so-called centenaries of 1140 (nation's foundation) and 1640 (recovering of the national sovereignty, after the Castilian domination). The 64 tape recordings, lost for decades, were recently digitalized on the Vienna Phonogram Archive and are now almost ready

for edition by Rosário Pestana, in a project developed in the Institute of Ethnomusicology, an institution co-hosted at the Universidade Nova de Lisboa, the Universidade de Aveiro and the Universidade de Lisboa. These recordings belong to the Portuguese Radio and Television Archive.

Vergílio Pereira was a choral conductor. His music collection was sponsored by the Commission of Ethnography and History of the Costal Douro from 1947 to 1959; and the Commission for Ethno-Musicology of the Calouste Gulbenkian Foundation from 1960 to 1963. These projects aimed to collect rural music traditions, mainly vocal practices, to build an atlas of Portuguese music. This work included 1957 phonograms, from which 1801, recently digitalized by Rosário Pestana, survived unedited on the National Museum of Ethnology in Lisbon.

Unlike the previous ethnographers, Artur Santos, composer and member of the directive committee of the International Folk Music Council between 1947 and 1951, made fieldwork not only in continental Portugal but also in the Atlantic islands of Madeira and Azores as well as in Angola, in the region of Lunda (Cruz, 2010; Pestana, 2011). Our research focuses on the collection of 116 recordings made under the sponsorship of the British Broadcasting Corporation in London (BBC), in 1956. This collection was published as *Folk Music of Portugal* [LP/BBC 1956] (Cruz, 2010).

Female multipart singing, sound peculiarities and terminology

A meaningful part of the songs in the mentioned collections is polyphonic and sung by women. The terminological diversity used in the categorization of the songs, stresses emic expressions revealing distinctive local trends and practices. The rural communities where they emerged seem to have valorized female musical competences of multipart singing to the point to ascribe distinctive criteria, applied to performance, in their informal systematization of music categories. The criteria may well have helped to incorporate aesthetic aspects in performances.

Regarding references to female participation in multipart singing, Minho region is meaningful. Carolina Vasconcelos (1851-1925) points out the female action in the music of this region (Sampaio, 1931: 5). Teófilo Braga (1843-1926) mentions that they have an expressive role on singing (Braga, 1893: VI). Local memories of comments made by the Portuguese last queen, Amélia, about the garments of a group of *Lavradeiras* during the royal visit to the city of Viana do Castelo on Nov. 30, 1891 (Côrte-Real & Carvalho, 2001) complement the proud discursive narratives about the local female dress tradition. Curiously enough, Abel Viana (1896-1964) recalls not remembering to see groups of *Lavradeiras* in the famous pilgrimage festivities of *Nossa Senhora da Agonia* (*Our Lady of Agony*) in Viana do Castelo before 1909 (Viana, 1941: 1 *cit. in* Carvalho, 1997: 125). *Lavradeiras*, literally *female agricultural workers*, are groups in which, together with men, women sing, dance and expose their dresses in representative ways. Still today they are generally known as *ranchos folclóricos* (Côrte-Real & Carvalho, 2001). The recognition of female music competences, roles and repertoires in multipart singing, and the presence of microtonal intervals in the music of rural areas in Minho, was pointed out in 1660. The Marquis of Montebello historical descriptions recalled by Pimentel (1849-1925) and Sampaio (1865-1937) characterize female multipart music in Minho: (...) “It happens frequently that foreigners, passing through the streets, particularly in Summer afternoons, stop and are surprised listening to the *tonos* [songs] that female youngsters sing in choirs, with fugues and repetitions that, for exercising their life works, they are allowed to do in the street, at the fresh air” (1660: 44 *cit. in* Pimentel, 1905: 34).

Gonçalo Sampaio, a botanic and ethnographer of the *Universidade do Porto*, recalls how the

historical writer characterizes the perfect tuning, breath and sound quality of the voices of rural women who sung in 2, 3, 4 and 5 parts, using quarter tones and even frequently dissonant intervals by *pedal, antecipação e retardo* (drone, anticipation and retard) (1660: 44, *cit. in* Silviri, 1874: 26 *cit. in* Sampaio, 1931: 5-6, *cit. in* Côte-Real & Carvalho, 2001). In the early 20th century Gonçalves Sampaio recalled it, stressing the old tradition of female multipart singing in Minho both in religious and non-religious contexts (Sampaio, 1927, 1929, 1931 and 1940/44). Pestana recalls that the music transcriptions and comparative analysis by Sampaio are the first known documents directly related with the female music universe, and that this author points out an exclusive female repertoire (2008).

Sampaio mentions that there were religious songs in Minho that belonged exclusively to qualified small organized groups of women called *ternos* that, with better and properly rehearsed voices, alternated the singing of the priest or the more simple choirs of the people. According to him, these *ternos* were, almost exclusively, compositions of erudite origin and included at least 1 or 2 *baixos* (basses), 1 *médio* (medium) 1 *guincho* (cry) and 1 *sobreguincho* (over cry) (1931: 8). Sampaio regrets that this beautiful and probably monastic influenced is appeared slowly, completely gone by 1931, giving place to *inferior novelties mostly devoid of religious expression and harmony, imitating profane songs in the Florentine style of accompanied melody* (Sampaio, 1931: 8 *cit. in* Côte-Real & Carvalho, 2001).

In the information presented in the documentation of the recorded items of the collections studied there is a first level of categorization that is independent from the context in which the song is sung. According to Pestana, *terno* is a term that refers to a specific way of singing, not to a particular repertoire. Armando Leça and Vergílio Pereira used emic terminology to refer not only to the different practices – *terno, canta, moda, cantarola, cantaraço, cantaréu, ...* – but also to the different “voices” that sing one under the other: namely, *raso* (the lower voice), *encher* (the middle voice), *de riba* (the upper voice). The terminological diversity used by the ethnographers in the songs’ categorization stresses emic expressions that reveal distinctive local trends and practices regarding these female repertoires. This terminology locally used to refer different ways of positioning the voices one under the other, reveals that independently of the context, there was a structure in which a song must have been sung: in most of the cases by 4 to 13 women, 2 or 3 real voices, mainly on 3rds or on 3rds and 5ths, and 8s or/and 12s (Pestana, 2012) are distributed non-equitably. The contrast resultant from the different number of women singing each voice (3 lower and 1 higher) can be considered a most relevant trait of the female practice of polyphonies in Portugal once it is present in both Leça and Pereira phonograms as was observed by Pestana.

Three main performance aspects are considered in the first level of the categorization presented in these collections: (1) the number of voices of the singing group; (2) the number of voices that sing the multipart lines (real or duplicated); (3) the solo/group participation.

Our first musical example is a phonogram chosen from the collection of Vergílio Pereira. It illustrates the identification process: *Trai-larai*, a *cantaraço* with *cantiga*, was collected in Monte-Córdova, Santo Tirso, 1958, by Vergílio Pereira (audio ex. 1). This 2-part-song is sung by 4 women (Ana Cabo, Eufrazina Carneiro, Inocência Monteiro, Luzia Ribeiro) whose voices are not equitably distributed: 3 sing the *por baixo* (meaning, the lowest) and 1 (Luzia Ribeiro) the *por riba* (the highest). A solo, the *cantiga*, initiates the *cantaraço*, sung by 1 of the lowest voices (Ana Cabo). The *cantiga* solo alternates with the multipart singing. The 2 sections display different movements, fast and slow, and distinct articulations, during the solo presentation, 1 of the lower voices (Ana Cabo)

emphasises each articulation with a small melodic curve.

We perceive instant and lasting ornaments as performed for aesthetic purposes by those women. To illustrate them, we propose a work song to bore flax (*maçar o linho* (audio ex. 2)). The action of the work involved repeated strokes with a beater on the flax. According to Pestana, the song is named as a *terno*, sung by 13, non-identified women: 1 *sobreguincho* (meaning over-screaming, very high voice), 3 *guincho* (literally scream, high voices), 4 *meios* (middle voices) and 5 *baixos* (bass, lower voices).

In some rural communities in the north-eastern regions of Portugal like Manhouce, Cambra and Candal, the female voice is called *fala*, literally meaning to speak; semantically the singing voice. It was connoted with female sexuality and when women became widows their singing was forbidden (Pestana, 2011a). Singing was a daily activity, present in different works and resting times. Women used to sing in very particular ways, interrupting or not their work: tightly close together in a semi-circle, slightly inclined forward, and usually with a hand cupped to the mouth. It allowed them to project the voices for long distances, sometimes alternating with other groups, in visual reach or not. This is an interesting topic for future research, particularly due to the repressive condition of women in rural societies until the last decades of the 20th century.

Fala was used to create moments of interlocution, for example when they were physically distant, from field to field, during the rural labour or shepherd hood (Pestana, 2011a). On those moments women put all the energy on their voices, fact that in some cases conduces to faint with loss of senses, as Pestana observed in the region of Manhouce in the early 1990s. In Monsanto, further South, women climb the harsh stony mountain path singing to exhaustion, to throw a clay flower pot down the impressive natural rocky walls, representing the prosperous calf to deceive the enemy siege (Côrte-Real & Carvalho, 1986, 1987). In such situations, in rural societies, these represent female public spheres in which women could and can create their own autonomies, exclusivities and dominances (Pestana, 2011b). Although multipart singing was not female exclusive, the singular aesthetics noted in the practices recorded as well as in the performances observed, on instant and lasting ornamental details among others, help us to interpret how female singing allowed them, to define territories of belonging identifying themselves as a distinctive group, performing leading social roles.

Acousmographie 3 for visual representation of sound details

Considering the sonic ambiance of these historical recordings, those of our own experiences in these interior rural regions, and with the aim to discuss some details of their distinctive characteristics, we became interested in the plasticity of its representation. There is a kind of slipping like character that we find conspicuous in this repertoire. How to characterize the way in which the voices mingle and separate themselves? What may we distinguish in their movements? May we perceive structural and ornamental sounds? What characterizes each of them in a song? The fluid character of the music sound in polyphonic practices has interested the authors for some time. Paying attention to a number of items of old collections of recordings in different contexts from private presentations in the Museum of Ethnography and the Universidade Nova de Lisboa in the early 1980s, and in work developed in the sound archive of the Center for Ethnomusicology at Columbia University in New York especially within the *Laura Boulton Collection of Traditional and Liturgical Music* (recorded, throughout the world, between the 1930s and the 1960s)³ and listening to some recent and not so recent editions of old recordings, trying to envisage trends and patterns of sound organization, Côrte-Real somehow got the impression of a plasticity that may in the case of the Portuguese recordings be particularly

varied in the female polyphonic songs. With this hypothesis in mind, challenged by the voluptuous plasticity meanwhile found in some male polyphonic traditions such as those of the chorus of Southern Africa and Mozambique (Carvalho, 1999), we decided to focus on the visual representation of the sound product. For that it would be interesting to consider the female repertoire of the referred collections as a unit of analysis for future study.

In the present context, aiming to test the visual representation of analytic concepts such as instant and lasting ornaments, we selected one song and submitted it to analysis through the free on-line digital program, *Acousmographie 3*. The aim was to exercise illustrative experiences in order to produce problem oriented analytic listening scores of creative profile music representation. This didactic strategy, involving development of knowledge in music sound spectromorphology (Smalley, 1997), has recently been tested in the master's program *Problems of Music Representation*, in Music Sciences: Ethnomusicology at the Music Department of the *Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, of the *Universidade Nova de Lisboa* as a joint project between Côrte-Real and Isabel Pires who as researcher and electroacoustic composer has worked with it, developing visual signs and sound representational structures for long (Pires, 2010).

Acousmographie 3 is a software application for graphic representation over the sound spectrogram. It is a very versatile tool for music sound analysis for ethnomusicological purposes. It was developed at the *Groupe de Recherches Musicales* (GRM) of the *Radio-Télévision Française* in Paris, first for Macintosh computers since 1988. It has benefited from the creative ambiance among electroacoustic composers, engineers and radio-television personnel with pedagogical purposes in mind. It was designed for the analysis and teaching of electroacoustic repertoire. By the mid 1990s, the *Acousmographie 2* version included the ability to insert markers and automated analysis processes. The *Acousmographie 3*, released in 2004 by request of the French Ministry of Education, is to be replaced soon by a new and more versatile one. Aiming to contribute to the understanding of music through visual descriptive transcriptions, it may display wave references and the spectrogram of a sound signal providing parameters related with duration and frequency of sound. It produces colorful listening scores in which the analyst may use different graphic forms, lines, dots, trace thickness, colors and transparencies to illustrate whatever he/she wants, with multiple possibilities of playback, repetition and velocity manipulation at reach. The development of different analytic perspectives is virtually unlimited through this tool, involving not only colored graphic annotation but also literary text inclusion and analysis over the visual representation of the sound waves. It opens wide possibilities for music sound representation and perception. The perspective we propose through the study of instant and lasting ornamental details within a song enables us to interpret subtleties of sound organization on time and through time combining literary and music texts within multipart songs.

As an illustrative example we present some visual sign proposals made by Isabel Pires within the scope of an interpretative analysis of François Bayle's composition *La fin du bruit* from 1979 (Pires, 2010) using voices, instruments and electroacoustic sounds. Although this acousmography, or as Pires calls it this graphic representation of audio sensations (Pires, 2010: 36) has been conceived for a different purpose, we find it useful for our presentation of this tool. From a long list of symbols, for our illustration here, we selected *filtered words* and *other vocal sounds*, *punctuations* and *sound attacks* from the designations proposed by Isabel Pires (Pires, 2010: 37) to denominate the colored graphic representations she made to analyze the musical sounds of the composition. Other denominations and colored forms may be proposed by whoever interprets multipart songs or other music

phonograms, according to the perspectives in analysis, being them ornamental or structural, instant or lasting or whatever one wants to consider in the analytic inquiry devised (fig. 2, 3).

The very personal graphic forms produced, subjective as such, representing Pires analysis over the spectrogram of the work, give her interpretation of *Éros bleu*, a part of Bayle's composition *La fin du bruit*, as shown in beginning of her acousmography in the capture above (*ibid.*: 36). The idea is that the reader may see the analytic listening score while he/she listens to the phonogram. There are the possibilities of considering sections, with introduction of text, and symbols, using different shapes, colors and transparencies, visualizing or not the spectrogram that in this case is hidden (*ibid.*: 32). The possibilities are virtually infinite, departing from the available array of free images or prearranged formal models' suggestions as shown on the top of the capture above. It portrays the beginning of the acousmographic work of 16'25''. In it we may see part of the symbols presented before, as they appear in the listening score thus produced. The symbols are placed over the spectrogram hidden in this capture. In the Cartesian coordinate system, in the *x* axis runs time (HMS) and in the *y* axis runs frequency (Hz). The *y* axis may show a exponential representation of the Hz scale for better visual quality of the representation (Pires, 2010: 31) (fig. 4).

The new capture represents the formation of a rhythmic moment. In this example we may observe some of the symbols presented in arrangements that show either lasting instances (the rhythmic moment) in periodical appearances of punctuations, attacks and filtered words; or instant ones in any of the vertical lines imagined over the representation. It is possible to observe and compare whatever the analyst wants to highlight.

Maçadeira, the song chosen from the historical collection to test the tool, was collected by Armando Leça in Vila Maior, S. Pedro do Sul, a village in the central/northeastern region of Portugal, in the meaningful year of 1940. It is classified as a work song to bore flax (*maçar o linho*). The action represents the mentioned repeated beats of the beater on the flax. The singing starts, after 3 strokes of the beater, with the repeated ornamental text rendition *O ai lé, o ai lé*, without possible translation, used for the rhyme with *Senhora de Nazaré* (Our Lady of Nazareth). Then, the reference to a donkey seems to indicate that this is a song sung while going into a pilgrimage like festivity, or to a far away work place. *Quem tem burro leva o burro / Quem no não tem vai a pé* (Those who have a donkey take the donkey / Those who don't go on foot). Only then comes the reference to *Maçadeira*, the title of the song, literally meaning the female worker with a beater (to bore flax or other products). The lyrics go on mentioning how the beaters should bore my flax well: *Maçai-me o meu linho bem* (Beat my flax well). Then *bem* (meaning well) rhymes with *meu bem*, (my love) and the theme falls into that of a love song with numerous and long repetitions of the initial ornamental text rendition *o ai lé, o ai lé lé lé meu bem* (my love). It then continues exploring the theme of the mealtime food expectation at noon (fig. 5).

The phonogram of this peculiar female multipart singing song presents regular beats of the beater (representing the flax work) throughout. At the 4th beat the voices enter gradually: first the soloist, then a 2-part voice followed by a 4-part voice singing in juxtaposed 3rds. An higher voices heard an octave above the lowest one. In the acousmographic representation, its line lies over that of the octave overtone (the first one in the harmonic series), very visible on the spectrogram, as observable in the capture below. The lyrics highlighting the ornamental formulae *o ai lé*, are quite simple. In strophic form of 5 line verses, it progresses with the soloist singing the 1st verse and the choir, first in 2-parts and then in 4, repeats 4 times the second verse with a minor variation in the 2 last renditions. The song

follows alternating soloist and choir parts in the same pattern (fig. 6, video ex. 1).

The acousmography built, including the literary text representation, shows soloist vocal lines in red alternating with choral sound masses in a pink/yellow gradation. The lines designed follow the background layers, the so-called *wavelets*, representing the overtone series of the sounds heard/depicted. These are the spectrogram linear representations on a layout in which the y axis shows the frequencies [HZ] on an exponential scale, thus chosen for a more agreeable visual image. If we hide the spectrogram representation, the acousmography becomes clearer as the following capture shows (fig. 7).

Considering sound structure, this is a simple strophic song in which each strophe contains a basic melodic line that is repeated with some ornamental variation and shared successively by 1, 2 and 4 vocal parts. Thus described, the structure may be considered as being ornamented instantly and lastingly by musical details performed either by 1 voice or by a polyphonic rendition of 2 or 4 vocal parts. The harmony of the polyphonic sections, with the juxtaposition of 2 and 3 3rds, challenges the usual consonance of the triad, the sound of *European triadic harmonies and parallel thirds* that indeed seems to be prevailing in Portugal as Joseph Jordania observed (Jordania, 2006: 137). This prevalence was already pointed out in the late 19th century as a distinctive musical trait in Portugal (Arroio, 1897: 14).

At the beginning of the acousmography, a red oval represents the starting point of the song and then, the yellow and purple ovals represent instant moments, thus considered ornamental, marking the entrances of the voices. The red line, being unique, is structural. Although the soloist singer seems to continue singing after the entrance of the choir, her function becomes ornamental: the literary text is repeated and the melody is a variation, so an ornamental rendition of the melody presented with the 1st verse. Thus, the pink/yellow gradation areas represent long periods, considered lasting ornaments. In these, there is a curious detail that we somehow highlighted. The highest voice, an even more ornamental one, an octave above the lower voice, doubling its overtone frequency is heard like a hidden voice. So the visual representation of this other ornamental situation was marked with a transparent representation. This voice helps to enhance the massive plastic sensation of the choral section. This analytic conception benefits from the versatility of *Acousmographie 3*.

Both music and literary texts present meaningful ornamental characters. The numerous ornaments in the literary text itself moved us into the conceptualization proposed. The idea of ornament thus used/proposed to mean particular instant and lasting productions of sound, somehow highlight its superfluous character regarding the structure of the song. Although it is not necessarily the case, it seems that in most situations these instant and lasting productions of sound signal that convey the so called plasticity to the phenomenon of female multipart singing, are not structural to the song. By using the concept of ornament within the song, we employ a word used with specific music meanings in different traditions in and out of Europe. For example as it happens in the Javanese gamelan tradition, there are sound elements in these songs that are more structural or colotomic than others, that are more ornamental or, as said for the Indonesian case, more elaborative.

Finally, a curious sound detail, in the universe of our direct aural references in Portugal, appears in the succession of major and minor intervals of second, heard not only in the sound mass of the parallel voices, instantly perceived, but also in the melodic lines providing a slipping like plastic sensation, lastingly perceived in *Maçadeira*. Our aural references come from comparative fieldwork done by Côte-Real in Monsanto in the 1980s and 2011, in which the lasting ornaments prevailed in the characteristic monophonic songs, some of which with conspicuous Islamic modal influences and

on music traditions in Alentejo in 1985 and in Alto-Minho in the 1990s; and from fieldwork done by Pestana in Manhouce in the 1990s where instant ornamentation was more explored. Polyphonic practices remain alive in the Portuguese traditional music mainly in the Northern region of Alto-Minho, and in the male-only sung tradition of Southern regions, in Alentejo. Both instant and lasting ornaments continue thus to be part of the gender mixed music traditions of the North and the already vanishing female rural polyphonic traditions of the South.

Through the late 19th and the 20th centuries private polyphonic female practices have indeed declined progressively in the daily rural life in Portugal. The institutionalization of the process of folklore, initiated in the first decades of the 20th century did promote that decline (Carvalho, 1997; Castelo-Branco & Branco, 2003). The process of folklorization seems to have had an impact on the development of the dance music in particular in the Southern male polyphonic practices. Pestana stresses that during the 20th century, excluding some local and ephemeral initiatives, there were no cultural policies preserving rural private polyphonic practices (2008). There was also no academic interest focused on those musical performances.

Acousmographie 3 developed for the understanding and teaching of contemporary music composition of electroacoustic nature in Paris, proves to be useful for the analysis and representation of music details as the ones identified in this presentation. The possibility of elaborating graphically using shapes and colors already in a considerably free way, makes this a very meaningful tool for visual representation of simultaneously human and digital music analysis, with acoustical in-time presentation of chosen wave references. In an ethnomusicological context, old music recordings and recent technologies thus help us to interpret sound organization with social, acoustic and aesthetic meaning. We considered instant and lasting details in the sound plasticity seen as ornamental procedures, but, in the long run, we seek to better understand female roles and behaviors in given environments, and to discuss aspects of classificatory systems of semantic and polyphonic nature. We aim also to understand roles and actions of ethnographers and performers in those Portuguese music cultures. We ultimately advocate the practice of visual representation of sung details, as analytical exercises in search of acoustical, aesthetical, and social meaning. The old body of traditional female polyphony repertoire thus motivated new strategies for visual sound representations renewing interpretive paths for future discussion.

Notes

¹ INET, Universidade Nova de Lisboa.

² INET, Universidade de Aveiro, Supported by Fundação para a Ciência e Tecnologia, Portugal.

³ Côrte-Real was research assistant at the Center for Ethnomusicology at Columbia University from 1988 to 1993.

References

Arroio, António. (1897). "A música em Portugal". In: *Boletim do Instituto Portuense de Estudos e Conferências*,

1:12-6.

Braga, Teófilo. (1893). *Cancioneiro de Músicas Populares*. Vol 1. Porto: Empresa Neves & Campos.

Carvalho, João Soeiro de (editor). (1997). *O Alto-Minho na Obra Etnográfica de Abel Viana*. Viana do Castelo: Academia de Música de Viana do Castelo.

Carvalho, João Soeiro de. (1999). Makwayela – Moçambique. AViagem dos Sons, Tradisom VS09.
http://www.tradisom.com/pt/x176/catalogo/discos/tradicional/a_viagem_dos_sons

Castelo-Branco, Salwa & Jorge Freitas Branco. (2003). *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*. Lisboa: Celta Editora.

Côrte-Real F. Oliveira, Maria de São José and João Soeiro de Carvalho. (1986). *A Festa do Castelo em Monsanto*. BA unpublished Academic Monography guided by Salwa Castelo-Branco at Universidade Nova de Lisboa.

Côrte-Real F. Oliveira, Maria de São José and João Soeiro de Carvalho. (1987). “Monsanto: uma tradição musical em mudança?”. In: *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, 52:20-5.

Côrte-Real, Maria de São José and João Soeiro de Carvalho. (2001). *Report, Alto-Minho 2000: Património Musical* (Alto-Minho 2000: Musical Heritage) CCRN- PRONORTE C. Instituto de Etnomusicologia, Universidade Nova de Lisboa / Academia de Música de Viana do Castelo, (Institute of Ethnomusicology, New University of Lisbon / Academy of Music of Viana do Castelo) 1997-2001.

Cruz, Cristina Brito da. (2010). “Artur Santos”. In: *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX. Vol. 4*. Lisboa: Círculo de Leitores, P. 1165-69. Editor: S. Castelo Branco.

Jordania, Joseph. (2006). *Who Asked the First Question? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech*. Tbilisi: Logos.

Montebello, Marquês de. (1660). *Vida de Manuel Machado* (cit. in Sampaio 1931:6).

Pestana, Maria do Rosário. (2008). “A música na construção do Douro Litoral: colecção, estudo e divulgação de práticas polifónicas de música da tradição oral em Portugal (1947-1959)” *Etno-folk. Revista galega de etnomusicologia*. Baiona: Dos Acordes, in Salwa El-Shawan Castelo-Branco and Susana Moreno Fernández, (coords.), IV (1),12: 31-54.

Pestana, Maria do Rosário. (2011). “Dar luz aos textos, silenciar as vozes “des”- conhecimento e distanciamento em processos de construção da “música portuguesa” (1939-59)” *Arte e Filosofia*.68: 68-81.

Pestana, Maria do Rosário. (2011a). “A ‘fala’ é a voz das mulheres”: textos e contextos do feminino em Manhouce

(1938-2000). *Trans-Revista Transcultural de Música*, 15: 1-21.

Pestana, Maria do Rosário. (2012). *Armando Leça e a Música Portuguesa (1910-1940)*. Lisboa: Tinta-da-China.

Pimentel, Alberto. (1905). *As Alegres Canções do Norte*. Porto: Livraria Chardron.

Pires, Isabel. (2010). “La fin (l’infini) du bruit”, in François Bayle, *Erosphère*. Paris: Ed. Magison P. 29-39.

Sampaio, Gonçalo. (1927). Cantos populares do Minho, s.l.(cit. in Carvalho 2010 (4):1161).

Sampaio, Gonçalo. (1929). “Cantos populares do minho” *Orfeu*. II (22):1-2.

Sampaio, Gonçalo. (1931). *Cantos Populares Minhotos a Nossa Senhora*. Separata do livro do Cônego Manuel de Aguiar Barreiros, *Nossa Senhora nas suas imagens e no seu culto na Arquidiocese de Braga*. Braga: Oficina Grafica Pax.

Sampaio, Gonçalo. (1940). *Cancioneiro Minhoto*, [s.l. s.n.].

Sampaio, Gonçalo. (1944). *Cancioneiro Minhoto*, 2ª Ed. Porto: Livraria Educação Nacional.

Silvari, J. Varela. (1874). Apuntes para la Historia Musical del Reino Lusitano (Santiago 1874) (cit. in Sampaio 1931:6).

Smalley, Denis. (1997). Spectromorphology: explaining sound-shapes, *Organised Sound* 2(2):107–26. Cambridge University Press.

Viana, Abel. (1941). “Os Ranchos das Lavradeiras Vianesas. Algumas notas sobre a sua história”. *Aurora do Lima* 86 (84):1,(cit. in Carvalho 1997:125-27).

Audio Examples

Audio example 1. *Trai-larai*, collected by Vergílio Pereira in Monte-Córdova, Santo Tirso, in 1958.

Audio example 2. *Massadela* or *Maçadeira*, collected by Armando Leça in Vila Maior, S. Pedro do Sul, in 1940.

Video Examples

Video example 1: Acousmograph of *Massadela* (first part).

სურათი 1. გუნდის წევრი ქალები, აცვიათ ბარსელოს რეგიონის რანჩოს სტილი. ა. ლეზას ფოტო
Figure 1. *Women in choir*, dressed in Barcelos regional ranchos' style. Photo by A. Leça, s.d.

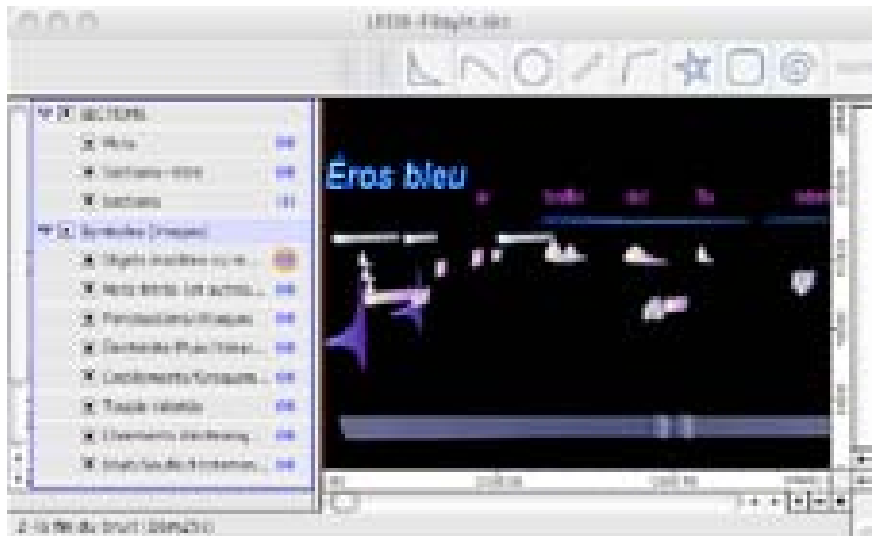


სურათი 2. გამოშვებულობით-ანალიტიკური მიზნით შექმნილი სიმბოლოები (Pires, 2010: 37)
Figure 2. Symbols made for representational analytic purposes (Pires, 2010: 37)

	Filtered words and other vocal sounds
	Punctuations and attacks, bells and other percussive character sounds

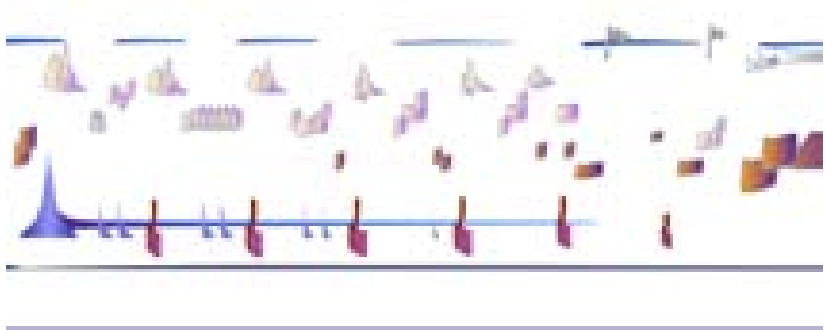
სურათი 3. აკუსმოგრაფიის გვერდი *La fin du bruit* (Pires, 2010: 36)

Figure 3. A page of the acousmography of *La fin du bruit* (Pires, 2010: 36)



სურათი 4. რიტმული მომენტის ფორმირება მე-2 წუთიდან (Pires, 2010: 31)

Figure 4. Formation of a rhythmic moment from minute 2' (Pires, 2010: 31)



სურათი 5. მასადელა=მასადეირას ტექსტის პირველი ნაწილი, ჩაწერილია ლესას მიერ 1940 წელს

Figure 5. First part of the lyrics of *Massadela=Maçadeira* collected by Leça in 1940

O ai lé, o ai lé

Senhora de Nazaré,

Senhora de Nazaré,

Senhora de Nazaré,

Senhora de Nazaré, ai lé-.

O ai lé, o ai lé

Our Lady of Nazareth

Our Lady of Nazareth

Our Lady of Nazareth

Our Lady of Nazareth, ai lé

Quem tem burro, leva o burro,

Quem no não tem vai a pé,

Quem no não tem vai a pé,

Quem n'não tem vai a pé,

Quem n'não tem vai a pé, ai lé-.

Those who have donkey, take the donkey

Those who don't go by foot,

Those who don't go by foot,

Those who don't go by foot,

Those who don't go by foot, ai lé

Maçadeiras do meu linho,

maçai-m'o meu linho bem,

Maçai-m'o meu linho bem,

Maçai o meu linho bem,

Maçai o meu linho bem, ai lé-.

Boring women of my flax

Bore my flax well,

Bore my flax well,

Bore my flax well,

Bore my flax well, ai lé

Ai lé, o ail é, o ai lé, lé, lé meu bem,

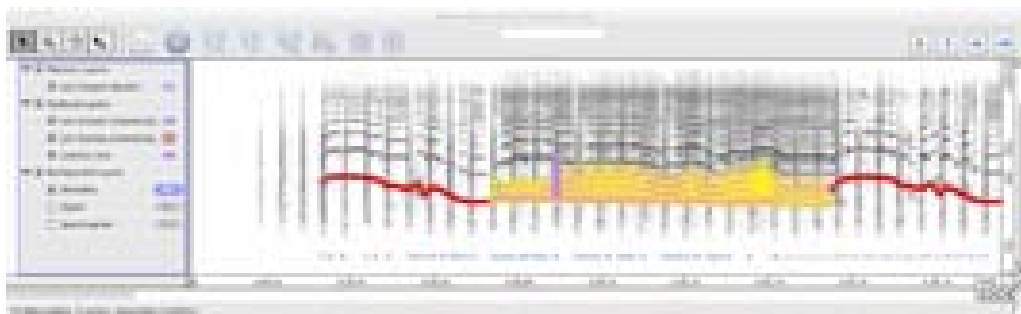
(...)

Ai lé, o ail é, o ai lé, lé, lé my love,

(...)

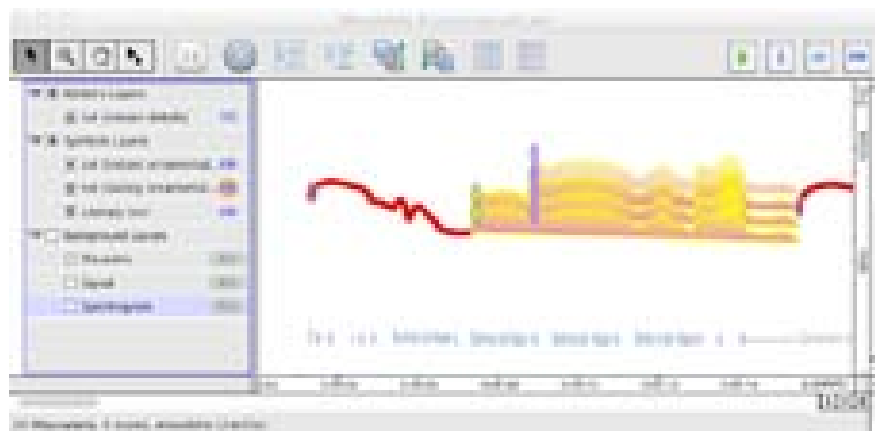
სურათი 6. მასადელა=მასადეირას აკუსმოგრაფიის პირველი გვერდი, კორტე-რეალი და პირესი

Figure 6. First page of the acousmography of *Massadela=Maçadeira* by Côte-Real and Pires



სურათი 7. მასაღელა=მასადეირას აკუსმოგრაფიის უფრო მკაფიო პირველი გვერდი

Figure 7. First page of a clearer acousmography of *Massadela*=*Maçadeira*



გიორგი (ვივი) გარაყანიძე (†)
(საქართველო)

**ეთნოგუნიკის თეატრის ერთი უცნობი ნიმუშისათვის
(ჯედაშის იანვანი)**

ყოველი ხალხის სულიერ კულტურაში თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებას. შორეული წარსულიდან ზეპირი გზით მომდინარე მუსიკალური ხელოვნება მჭიდროდაა დაკავშირებული თაობათა კოლექტიურ შემოქმედებასთან, ეროვნულ ტრადიციებთან, ესთეტიკურ იდეალებთან, ხალხის ფსიქოლოგიასთან. ფოლკლორი ხალხური ყოფის ნაწილია. მისი სახის ჩამონაკეთვა განუყოფელია ერის შინაგანი ბუნებისა და მის კულტურაში მიმდინარე პროცესებისგან.

მსოფლიოში ძნელად თუ მოიძებნება მეორე ისეთი ერი, რომლის ყოფაშიც ტრადიციულ მუსიკას ესოდენ მნიშვნელოვანი ადგილი ეჭიროს: ამ გარემოებას აღნიშნავდნენ როგორც ქართველი, ისე უცხოელი მეცნიერები, ასე, მაგალითად: ქართველთა ეთნოგენეზის მკვლევარი ლ. ფ. ლემან-ჰაუფტი ძველი ქართველური მოდგმის კარდუხებისა და თანამედროვე ქართველების ერთ-ერთ საერთო მახასიათებლად გამოყოფს სიმღერის სიყვარულს ომშიცა და მშვიდობიანობის დროსაც (ჩიტაია, 2000: 33).

„ქართველი სიმღერით იბადება და სიმღერითვე ებარება მიწასო“, – ბრძანებდა ცნობილი კომპოზიტორი, ქართული მუსიკალური ფოლკლორის შემგროვებელი და მკვლევარი დიმიტრი არაყიშვილი. მართლაც, დაბადებიდან გარდაცვალებამდე და მერეც – მიცვალების წლისთავზე – ქართველი კაცის ცხოვრების ყოველი მომენტი სიმღერით იყო თანხლებული: სიმღერა ახლდა ბავშვის დაბადებას, პატარის დაძინებას, დასწევს ბავშვის მკურნალობას, ქორწილის მიმდინარეობას. სათანადო სიმღერა არსებობდა შრომის თითქმის ყველა სახეობისთვის; მიცვალებულს სამლოვო სიმღერით აცხილებდნენ უკანასკნელ გზაზე; ამას ემატებოდა სხვადასხვა წარმართულ თუ ქრისტიანულ დღესასწაულზე შესასრულებელი მრავალრიცხოვანი საწესო სიმღერა. ამგვარად, ქართველი კაცის ცხოვრების ყოველ მომენტს თავისი შესატყვისი სიმღერა ახლდა თან, რომელიც ცალკე სამღერლად კი არ არსებობდა, არამედ – კონკრეტული ეთნოგრაფიული გარემოს, ყოფის სათანადო მოვლენის განუყოფელ ნაწილად და მხოლოდ და მხოლოდ მასში შესასრულებლად. შესაბამისად, აუთენტუკურ გარემოში აღზრდილი ადამიანებისთვის ის სიმღერები, რომლებიც რაიმე წეს-ჩვეულების ნაწილი იყო, სიმღერებად კი არ მიიჩნეოდა, არამედ ამა თუ იმ წეს-ჩვეულების ერთ-ერთ განუყოფელ კომპონენტად მოიაზრებოდა¹. მაგალითისთვის მოვიყვან რამდენიმე შემთხვევას გამოჩენილი ეთნოგუნიკოლოგის, ედიშერ გარაყანიძის ექსპედიციებიდან:

- „სოფელ ნაბაკეში კითხვაზე, მღერიან თუ არა სიმღერებს, გლეხებმა მოგვიგეს:
- სიმღერებს ჩვენ არ ვმღერით.
 - როგორ, არც ადრე გიმღერიათ?!
 - არა.
 - ნუთუ ალილოც არ გიმღერიათ?!

– ალილო? მაი რა სიმღერაა!

და ამის შემდეგ წამოიწყეს ალილო“.

მოვიტანთ სხვა მაგალითსაც – „1979 წლის ექსპედიციაში, სოფელ ზემო ზვითში, როცა 77 წლის ილუმა ესიაშვილს ვთხოვეთ, ჩვენთვის ჭონა ეძღერა, მან შეიცხადა: „აღდგომა გავიდა და ეხლა უნდა მამღეროთ ჭონა?!“ (გარაყანიძე, 2007: 21, 25).

ქართულ ეთნოგრაფიულ ყოფაში ამგვარი სინკრეტული სახით წარმოდგენილ წეს-ჩვეულებებსა და მუსიკას ტერმინ *ეთნომუსიკის თეატრით* აღვნიშნავთ, რომელიც პირველად გამოვიყენეთ მონოგრაფიაში „ქართული ეთნომუსიკის თეატრი და მისი საწყისები“ (გარაყანიძე, 2008). ნაშრომში ვრცლად არის განმარტებული ტერმინის რაობა, ამიტომ მასზე აქ აღარ შევჩერდებით, მხოლოდ მოკლედ შევეხებით მის ორივე კომპონენტს:

ტერმინ *ეთნომუსიკის თეატრის* პირველი კომპონენტისთვის ამოსავალია ანთროპოლოგიური დისციპლინის – *ეთნომუსიკოლოგიის* – არსი: ეთნომუსიკოლოგია მუსიკალური ფოლკლორისტიკისა და ეთნოლოგიის სინთეზის შედეგად ჩამოყალიბებული დარგია, რომელიც მუსიკალური ფოლკლორის ნებისმიერ ნიმუშს განიხილავს არა როგორც მხატვრულ ფენომენს, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, როგორც ყოფის მოვლენას, როგორც ხალხის საყოფაცხოვრებო ტრადიციის, მისი სამეურნეო საქმიანობისა თუ ჩვეულებებისა და რწმენა-წარმოდგენების ერთიან, განუყოფელ ნაწილს (შილაკაძე, 1991). ამიტომაც ეთნოგრაფიულ სინამდვილეში მოცემული მუსიკისა და ყოფის მოვლენათა განუყოფლობის არსის ცხადად წარმოსაჩენად სწორედ აღნიშნულ ტერმინს – ეთნომუსიკოლოგიაზე დაფუძნებულ *ეთნომუსიკას* ვიყენებთ.

რაც შეეხება ტერმინის მეორე კომპონენტს – *თეატრს*: ქართული ყოფის მომენტები, სხვადასხვა რიტუალითა და წეს-ჩვეულებით, მართლაც შთამბეჭდავ თეატრალურ სანახაობას ქმნის. ამასთან, იგი *თეატრის* სტრუქტურის არსებითი, რელევანტური ელემენტების შემცველია: აქაც შემსრულებლებს წინასწარ აქვთ მოცემული პიესა, რომელიც განსაზღვრავს ვერბალურ-ხმიერ თუ ქმედებათა თანმიმდევრობას; *შემსრულებლები* პიესის გადმოცემისას ინარჩუნებენ ინდივიდუალურ თავისუფლებას; აქაც არის *მაყურებელი*, რომელიც პიესის მიზანდასახულობის შესაბამისად, ან პასიურია, ან აქტიურად ერთვება *სპექტაკლში*.

საუკუნეების განმავლობაში ყალიბდებოდა და ზეპირი ტრადიციით თაობებს გადაეცემოდა კონკრეტული შინაარსისა და ფუნქციის მქონე ეს მრავალფეროვანი წარმოდგენები, რომელთა „სცენარიც“ მკაცრად განსაზღვრავდა შესრულების დროსა და ადგილს, ასევე – შესაფერის მუსიკალურ თანხლებას. ეს იყო არტისტული გამოვლინების ცოცხალი პროცესი, სრულყოფილი გამომსახველობითი ფორმებით: სატირალში მისული მოზარეები, საქორწილო სუფრაზე თუ ნადში საგანგებოდ მიწვეული მომღერლები, რელიგიური რიტუალის აღმასრულებლები და სხვანი – გარკვეულწილად, მსახიობები იყვნენ². საბოლოოდ, ჩვენ წინაშეა ერთგვარი ხალხური მუსიკალური თეატრი, რომელსაც ჩვენ *ეთნომუსიკის თეატრი* ვუწოდეთ. მისი საზღვრებისა და სტრუქტურის წარმოსაჩენად მოვიტანთ რამდენიმე მაგალითს:

ნიმუშად ავიღოთ *ბატონების მსახურება* – ბავშვის ინფექციური დაავადებით დასნეულების შემთხვევაში აღსასრულებელი წეს-ჩვეულება: ოჯახში ინფექციური დაავადების გაჩენისას ცოცხლდება მითოლოგიური სიუჟეტი, რომლის თანახმადაც ოჯახში მობრძანდებიან ზებუნებრივი არსებანი – *ბატონები*. ამ მითოლოგიურ ძალებს ხელეწიფებათ ავადმყოფის მოკვდინება და „თან წაყვანა“. *ბატონების მსახურება* სწორედ ამ ძალების გულის მოსაგებად აღსრულებული რიტუალია: ავადმყოფის ოთახი ირთვება ჭრელი ნაჭრებით, იპკურება ყვავილების სურ-

ნელოვანი წყლით, ინთება კანდელი, იწვება ბაზმა. სახლში იკრძალება ხმაური; დასნეულებულს ნაზ ხმაზე უმღერიან იავნანას. იბმება ფერხულიც. ავადმყოფობის გართულების შემთხვევაში ბავშვის მშობლები, ბაბუა და მამიდა შიშვლდებიან და ცეკვით გარს უვლიან საწოლს – ხალხური რწმენა-წარმოდგენების თანახმად, გარდაცვლილი შიშველია, ამიტომ ბავშვის ახლობლების სიშიშვლეს ავადმყოფთან შენაცვლების მზაობის გამოძნატველია (გარაყანიძე, 2008: 171). ამრიგად, ამ მაგალითში გვყავს შემსრულებლები, რომლებიც დადგენილი „სცენარის“ მიხედვით იქცევიან და ასრულებენ მათთვის განკუთვნილ როლებს. დასნეულებულის ოთახი წარმოადგენს სამოქმედო სცენას; ერთგვარი რეკვიზიტის ფუნქციას ატარებს ფერადი ნაჭრები, კანდელი, ბაზმა, სურნელოვანი წყლით სავსე თასი და ხონჩა, რომელზეც ბატონებისთვის მიროთმეული ნუგბარია დაწყობილი.

ფორმით განსხვავებული, მაგრამ ეთნომუსიკის თეატრის თვალსაზრისით მეტად საინტერესო ნუშშია კოლექტიური შრომის პროცესიც. აქ სცენა საშუალო ყანაა, სადაც სიმღერას ისეთივე ფუნქცია აქვს, როგორიც თავად შრომის იარაღებს. ამიტომ დამხმარეების მოწვევის დროს აუცილებლად ზრუნავდნენ იმაზე, რომ მშრომელთა რიგებში ნაღური სიმღერის კარგი შემსრულებლებიც ყოფილიყვნენ (გარაყანიძე, 2007: 20).

გართმული შემახილები და სიმღერა, მისი ტემპი, ცვალებადი ღინამიკა და მხნე განწყობა მთლიანად განსაზღვრავდა შრომის პროცესის მიმდინარეობას (გარაყანიძე, 2008: 38-45) (ვიდეომაგ. 1).

მცენიერების განვითარების თანამედროვე ეტაპზე, როდესაც უკანაა მოტოვებული შემგროვებლობითი საქმიანობა (ათწლეულების მანძილზე ჩატარებული ექსპედიციების შედეგად დაგროვილია დიდძალი ფოლკლორული მასალა), ძნელი წარმოსადგენია ეთნოგრაფიულ წიაღში კიდევ მოხდეს ეთნომუსიკის თეატრის მანამდე უცნობი ნიშნის მოძიება-აღწესვა. აღნიშნულ გარემოებას ისიც ემატება, რომ თანამედროვე ყოფაში ტრადიციული მუსიკალური ფოლკლორი ფრაგმენტული სახითაა შემორჩენილი და ისიც სულ უფრო მეტად შორდება პირველსაწყისს და იკარგება. ასეთ ვითარებაში, ჩვენ მოგვეცა საშუალება, ჩავგვეწერა ეთნომუსიკის თეატრის მანამდე უცნობი ნიშნები, კერძოდ – ღვინის ქვევრთან შესასრულებელი, სიმღერით თანხლებული წეს-ჩვეულება, რომელსაც თავისი ფუნქციისა და აგებულების მიხედვით ზედაშის იავნანა ვუწოდეთ. სანამ უშუალოდ აღნიშნულ ნიშნულზე გადავიდოდეთ, საგანგებოდ უნდა შევჩერდეთ თვითონ ზედაშის კულტურის ფენომენზე, რაც ღვინის საკრალურ ხარისხში აყვანასა და მის მითოლოგიზაციას გულისხმობს. 2010 წელს ქიზიყის ექსპედიციაში სწორედ ამ საკითხზე გავამახვილეთ ყურადღება³.

ზედაშე ღვთაებისათვის შესაწირ საუკეთესო ღვინოს ეწოდება. სხვადასხვა სასწაულო-მოქმედი უნარის გამო ხალხურ ყოფაში იგი თაყვანისცემის ობიექტადაც მიიჩნევა. ზედაშის ღვინის კულტურა ყველაზე მკაფიოდ ქიზიყის ეთნოგრაფიულ ყოფას შემორჩა. აქ ყოველ ოჯახს საზედაშე ქვევრი ცალკე ჰქონდა გამოყოფილი. ამას გარდა, ყოველ ოჯახს ევალებოდა გაეტანა ღვინო საგვარეულო და საუბნო ზედაშისთვის, რომლისთვისაც უფრო დიდი ქვევრი იყო განკუთვნილი (თოფურია, 1963: 159; ორბელიანი, 1991: 278; კაკაშვილი, 1995: 12).

ზედაშის ღვინოს სწირავდნენ კელესიასაც, რომელსაც ღვთისმსახურებაში იყენებდნენ და რომელიც უსათუოდ წითელი უნდა ყოფილიყო. ეს გარემოება ზედაშეს ქრისტიანულ სემანტიკას სძენს: მართლმადიდებლური ქრისტიანული მოძღვრების თანახმად, საეკლესიო ღვთისმსახურებისას ღვინო ქრისტეს სისხლად გარდაიქმნება, რომლითაც მორწმუნენი უდიდეს ღვთაებრივ საიდუმლოს ეზიარებიან. აღნიშნული ქრისტიანული დატვირთვის გვერდით, ხალხურ ყოფაში

ზედაშე განსხვავებული შინაარსის მატარებელია, რაც მას არქაულ ცნობიერებასთან აკავშირებს: ქიზიყში *ზედაშე* გვარის, ოჯახის მფარველ ანგელოზად ითვლება. ხალხური რწმენით, მას შეუძლია ავადმყოფის განკურნება, მოსავლის გამრავლება, შვილიერების მინიჭება, ბოროტისაგან დაცვა და, პირიქით – უღირსი საქციელის გამო ადამიანის დასჯაც.

ზედაშე ხალხისთვის სალოცავ ობიექტს წარმოადგენს და, შესაბამისად, საკრალიზებულია მასთან ურთიერთობის წესებიც. თუკი ოჯახი იცვლის სახლს და მის ადგილზე სხვა ოჯახი მკვიდრდება, ახალმოსახლეები საზედაშე ქვევრს არასდროს ეხებიან. ძველი მეპატრონენი კი დროდარბო ბრუნდებიან უწინდელ კარმიდამოში და პატივს მიაგებენ ოჯახის მფარველ ანგელოზს. იმ შემთხვევაშიც, როცა მთელი სოფელი აყრილა, *ზედაშის* ქვევრები თან კი არ წაუღიათ, არამედ გაუგრძელებიათ მათი მოვლა-პატრონობა. წმინდად ითვლება ის ადგილიც, სადაც უწინ ქვევრი იყო ჩაგდებული. ქვევრის დაკარგვის შემთხვევაში თავყვანს სცემენ ცარიელ ადგილს. ჯერ კიდევ ორი ათეული წლის წინ ხშირად ნახავდით ეკლესიაში თუ მის კედლებთან დატოვებულ ცარიელ ქვევრებს, რომელთაც ადრე საზედაშე ფუნქცია ჰქონიათ და ახლა კი კრძალვის გამო ვერაფერს ეხებოდა. *ზედაშის* მიმართ წარმართული დამოკიდებულების გამოხატულებაა, როცა მას როგორც სალოცავს, ეკლესიაზე უპირატესად მიიჩნევენ: ბოდბისხევში ვინმე გივას ღვთისმშობლის სახელობის ეკლესიისთვის გუმბათი აუხდია. გივას ცოლი ოღლა ავად გამხდარა. მათთვის მკითხავს უთქვამს – ღმერთმა დაგსაჯათ, ოღლას ვერც ერთი სალოცავი ვეღარ უშველისო და ურჩევია, *ზედაშეს* სთხოვეთ, დაგეხმარებათო (კაკაშვილი, 1995: 9).

საკვლე მუშაობისას, ჩავიწერეთ *ზედაშის* კულტთან დაკავშირებული შთამბეჭდავი რიტუალი, რომელიც თავისი აგებულებით ეთნომუსიკის თეატრის ნიმუშს წარმოადგენს:

ზედაშისთვის პატივის მისაგებად ოჯახი დანიშნავდა დღეს, რომელიც, როგორც წესი, რო-მელიმე დღესასწაულს ემთხვეოდა. ამ დღისთვის მომზადდებოდა სუფრა და სანთლები. ოჯახის ყველა წევრი საზედაშე ქვევრთან გაშლილ სუფრას შემოუხსნდებოდა. ქვევრი განსხვავებულ ადგილას შეიძლებოდა ყოფილიყო: მარანში, ეზოში, ღია ცის ქვეშ – ხის ძირში, წნულის ქოხში ან სალოცავის სიახლოვეს მოწყობილ, ფარდულის მსგავს სივრცეში. ოჯახის უხუცესი ქალი ყველაზე ახლოს მივიდოდა წმინდა ქვევრთან, იქვე ჩამოჯდებოდა, დაანთებდა სანთელს, წარმოთქვამდა ლოცვას, *ზედაშის* ანგელოზს შეავედრებდა ოჯახის წევრებს. პირველად დაილოცებოდა: „ჩვენს *ზედაშეს* გაუმარჯოს!“ ქვევრის თავზე მიაკრავდა ანთებულ სანთელს და „ანგელოზის დაძინების“ მიზნით იწყებდა სიმღერას, რომელსაც, როგორც აღვნიშნეთ, *ზედაშის აენანად* მოვიხსენიებთ. სიმღერას ოჯახის სხვა წევრებიც აჰყვებოდნენ (ვიდეომაგ. 2).

კონკრეტულად *ზედაშესთან* შესასრულებელი *აენანის* სხვა ვარიანტს ჯერჯერობით ვერსად მივაკვლიეთ, თუმცა *ზედაშის აენანა* თამამად შეიძლება ჩავთვალოთ *ბატონების აენანების* ვარიანტად როგორც მუსიკალური თვალსაზრისით, ისე მითოლოგიური მრწამსით, რაც ბატონების სიმღერის ტექსტებსა და *ზედაშის* კულტის გარეგან თუ შინაგან ხასიათში ვლინდება. კერძოდ, *ბატონების აენანებში* მოცემული მითოლოგიური ტექსტის ერთი ნაწილი, რომელშიც საუბარია იაგუნდის მარანზე, ღვინოსა და შიგ ამოზრდილ ალვის ხეზე, ჩვენი ფიქრით, უშუალოდ უნდა უკავშირდებოდეს *ზედაშის აენანას*:

„იაგუნდის მარანშია, ღვინო დგას და ლალი ბჭვისო,

შიგ ალვის ხე ამოსულა, ნორჩია და ტოტებს შლისო“...

ბატონების აენანას ამ ამონარიდში მოხსენიებული მითოლოგიური *იაგუნდის მარანი* პირდაპირ შეესაბამება *ზედაშის* კულტს, რომელიც მთლიანად მითოლოგიზებული ფენომენია და მასში მთავარი ადგილი სწორედ მარანს (ქვევრს) უჭირავს. რაც შეეხება „შიგ ამო-

სულ ალვის ხეს“, ეს გახლავთ ცნობილი მითოლოგიური სახე, რომელიც მრავალ ხალხშია გავრცელებული და რომლის სემანტიკაც წლის განაზღვრას, ბარაქიანობას, სიცოცხლის მინიჭებას უკავშირდება. ბატონების *იავნანაში* მოხსენიებულ სიცოცხლის ხეს *ზედაშის* კულტშიც საკმაოდ მნიშვნელოვანი ადგილი უნდა სჭეროდა, სახელდობრ: *ზედაშის* რიტუალში ამ მითოლოგიური ხის ერთ-ერთ გამოვლინებად უნდა მივიჩნიოთ მოუსავლიანობის დროს ვაზის ტოტის მოჭრა და მისი ქვევრში ჩაყვლება⁴ (თოფურია, 1963: 141); ამავე მითოლოგიური სიუჟეტის გამოვლინება უნდა იყოს საქართველოში ფართოდ გავრცელებული დია ცის ქვეშ მოწყობილი მარნის სახეობა, რომელიც ხის ძირში მოთავსებული ქვევრებითაა წარმოდგენილი. *ზედაშის* ქვევრის ხის ძირში „დარგვა“ ფართოდ იყო გავრცელებული. პრაქტიკული დანიშნულების გარდა, რაც ხის ჩრდილში ქვევრების ჩაყვას გულისხმობს, ასეთ მარანს ზემოაღნიშნული მითოლოგიური გააზრებაც უნდა ჰქონოდა, რაც ხეს მარანში ამოზრდილად წარმოაჩენდა. ტერმინი ქვევრის „დარგვაც“ (კაკაშვილი, 1995: 8) ზემოთქმულს განამტკიცებს, ვინაიდან დარგვა მხოლოდ და მხოლოდ მცენარისა (ხისა) შეიძლება.

აღსანიშნავია, რომ ქალბატონი, რომლისგანაც აღნიშნული იავნანა ჩავიწერეთ, ამ ნიმუშს არ მიიჩნევდა სიმღერად და, ამ მიზეზით, უარს ამბობდა მის შესრულებაზე – „ეს ისეთი სასიმღერო ხომ არ არისო“... ქალბატონი ლამარა ქოქუაშვილი გვიყვება, რომ *ზედაშის იავნანის* და მასთან დაკავშირებული რიტუალის კარგი მცოდნე იყო მისი მამიდა, რომლისგან უსწავლია ეს ნიმუში⁵. მოტანილ მაგალითში სოლისტს, რეჟიტატიული პრინციპით უნდა ჩამოეთვალა სალოცავები („მთავარანგელოზს, ყველა წმინდასო, ჩვენს სამებასო, წმ. გიორგის“ და სხვ.) და აღევლინა მათდამი ვედრება. მისივე თქმით, ასეთი ფორმით შესრულება „მკითხავი ქალების“ საგანგებო ნიჭს მოითხოვს. აქ იგულისხმება კულტმსახური ქალები, იგივე „მონა ქალები“ რომლებსაც სალოცავის მსახურება აქვთ შეთქმული და რომელთაც რიტუალის აღსრულებისას სალოცავის სახელით ქადაგება-წინასწარმეტყველება შეუძლიათ.

აღნიშნული გარემოება ამ სიმღერას ამსგავსებს *ღვთის კარის*, იგივე *სავედრებელ იავნანას*, რომელიც მსგავსი ფორმით სრულდება სწორედ აღნიშნული პირების მიერ. *ღვთის კარის იავნანას* ქალები საეკლესიო დღესასწაულებზე ასრულებენ ტაძრის გარშემოვლით. ეს არის საოცრად შთაბეჭდავი წარმოდგენა, რომლის მონაწილენი ეკლესიას სასოებით უვლიან ირგვლივ, ხელში ანთებული სანთლები უპყრიათ და პირველად ისახავენ (ვიდეომაგ. 3). *ზედაშის*, *სახადის* და *ღვთის კარის იავნანების* მსგავსება კარგად ვლინდება, როგორც რესპონსორიუმის კვალში (გარაყანიძე, 1997: 27), ისე მუსიკალური ფრაზების ბოლოს მოცემულ რეფრენსა და სამღერისების იდენტურობაში.

რაკი ჩვენს შემთხვევაში *ზედაშის იავნანას* ერთი ქალი ასრულებდა, ცხადია, სიმღერა ერთ ხმაში ჟღერდა და ასეც ჩავიწერეთ. თუმცა, რესპოდენტის გადმოცემით, წესის აღსრულებისას ოჯახის წევრები სიმღერას ერთად ასრულებდნენ. ამიტომ, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ იგი სამ ხმაში თუ არა, ბანის თანხლებით მაინც უნდა შესრულებულიყო. ვგულისხმობთ „ეთნოსმენის“ პრინციპს, რომელიც მსგავს სიტუაციაში უნდა გააქტიურებულიყო (ზემცოვსკი, 2004: 18-19). ქართული ხალხური სიმღერის შემთხვევაში, აღნიშნული ფაქტორი კარგადაა ილუსტრირებული ედიშერ გარაყანიძის მონოგრაფიაში ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობის შესახებ: „მარტო კაცი სიმღერის ერთ ხმას იმღერებს, თუ მას მეორე შეემატა, ის, როგორც წესი, ბანს შეაწევს, მესამე კი მოძახილის პარტიას შეასრულებს, ხოლო შემდეგ მიმატებულები ბანს შეუერთდებიან“. ორხმიანი სიმღერის შემთხვევაში, დამწყებს ერთი კაცი იტყვის, დანარჩენები კი ბანს ეტყვიან (გარაყანიძე, 2007: 48-50). ზე-

დაშის იავანანაში მოცემული ვედრება და სალოცავების უხვად ჩამოთვლა ამ სიმღერას ღვთის კარის იავანანასთან აახლოებს, რომელიც ერთი ან ორი სოლისტის მონაცვლეობით, გაბმული ბანის ფონზე სრულდება. ასეთი ფორმის შესრულებისას, როდესაც „კულტმსახურის“ სიტყვიერი თუ მუსიკალური ტექსტი მთლიანად იმპროვიზაციულია და დიდწილად შემსრულებლის განწყობაზეა დამოკიდებული, გამოირჩევა უნისონურ შესრულებას. სავარაუდო სამხმედრობის თვალსაზრისით, ნიმუშად შეიძლება მოვიტანოთ, ჩვენ მიერ 2004 წელს კახეთში ჩაწერილი სავედრებელი იავანანა, რომელსაც სოლისტი ასრულებს ბანის ფონზე. რეფერენის ნაწილში კი, რომელიც სოლისტის ძირითადი პარტიისაგან განსხვავებით, თითქმის უცვლელად ჟღერს ყოველი გამეორებისას, ზედა ხმაც უერთდება, რაც სიმღერას სამხმედრობადაც აქცევს.

ამრიგად, ზედაშის იავანანა ეთნომუსიკის თეატრის ნიმუშს წარმოადგენს, რომელიც, ერთი მხრივ, ღვთის კულტთან დაკავშირებული დამოუკიდებელი წეს-ჩვეულების ნაწილია, ხოლო, მეორე მხრივ, მას ბევრი ნიშანი აახლოებს სახადისა და სავედრებელ იავანანასთან.

შენიშვნები

¹ სპეციალურ ლიტერატურაში ამ რიგის სიმღერები, რომლებიც დადგენილ ვითარებაში სრულდება და განუყოფელია ამა თუ იმ წესისა და რიტუალისაგან, „თანდებულ“ სიმღერებად იწოდება, განსხვავებით „წმინდა“ სიმღერებისაგან, რომლებიც ნებისმიერ დროსა და ადგილას შეიძლება შესრულდეს (გარაყანიძე, 2007: 19-23).

² ბუნებრივია, აღნიშნული წეს-ჩვეულებები ან რიტუალები თავად მონაწილეთა მიერ არ გაიანჯერებოდა სანახაობად და თეატრად.

³ აღნიშნული კვლევის საველე ნაწილის ჩატარებაში (2010 წ.) გაწეული დახმარებისთვის უღრმეს მადლობას მოვახსენებ წნორში მცხოვრებ დეკანოზ დავით გრიგალაშვილისა და ჯავაშვილების, ბეგაშვილებისა და კოხტაშვილების ოჯახებს. ასევე — ედიშერ გარაყანიძის სახელობის წნორის ბავშვთა სტუდია „ამერ-იმერის“ ხელმძღვანელს თინათინ შერვაშიძესა და ყვარლელი ფეიქრიშვილების ოჯახს.

⁴ ეს მოგვაგონებს ევროპის ხალხებში (იტალია, გერმანია, ჩეხეთი და სხვ.) გავრცელებულ ჩვეულებას, სადაც ჭრიდნენ ხის ტოტს, „კლავდნენ ხის სულს“, რათა შემდეგ ის უკეთესი ფორმით აღმდგარიყო (Frazer, 1993: 300-306).

⁵ ქალის მიერ ზედაშის რიტუალის წარმართვა და ცოდნის შენახვა 64 წლის თინათინ დონჯაშვილმაც დაგვიდასტურა (დედოფლისწყარო).

დამოწმებული ლიტერატურა

გარაყანიძე, გიორგი. (2008). *ქართული ეთნომუსიკის თეატრი და მისი საწყისები*. თბილისი: პეტიტი.

გარაყანიძე, ედიშერ. (1997). „ქართული ხალხური სიმღერის განვითარების ერთი ადრეული ეტაპის შესახებ“. კრებულში: *მუსიკისმცოდნეობის საკითხები*. გვ. 18-38 თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

გარაყანიძე, ედიშერ. (2007). *ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობა*. თბილისი: ინტელექტი.

ზემცოვსკი, იზალი. (2004). „პოლიფონია როგორც „ეთნოსმენა“ და მისი „მუსიკალური სუბსტანცია“: Homo Polyphonicus-ის ქცევა. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის მეორე საერთაშორისო სიმ-პოზიუმი. მოხსენებები*. გვ. 17-24. რედაქტორები: წურწუშია, რუსუდან და ჟორდანია, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

თოფურია, ნ. (1963). „ღვინის ზედაშეები“. კრებულში: *მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის*, XII-XIII:157-173. თბილისი.

კაკაშვილი, მ. (1995). *ზედაშე, როგორც სულიერი კულტურის ფენომენი*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

ორბელიანი, სულხან-საბა. (1991). *ლექსიკონი ქართული*. ტ. I, თბილისი: მერანი.

შილაკაძე, მანანა. (1991). *ეთნომუსიკოლოგიის საგანი, მეთოდები და ამოცანები*. თბილისი: მეცნიერება.

ჩიჭაია, გიორგი. (2000). „თეორიები ქართველი ხალხის ეთნოგენეზის შესახებ“. შრომები ხუთ ტომად, *ქართველი ხალხის ეთნოგენეზი და კულტურულ-ისტორიული პრობლემები*. ტ. II: 32-63. თბილისი: მეცნიერება.

Frazer, James. (1993). *The Golden Bough*. London: Wordsworth.

ვიდეომაგალითები

ვიდეომაგალითი 1. შრომა (იმერული ნაღური) – ედიშერ გარაყანიძის ექსპედიციიდან, ვანის რ-ის სოფ. ყუბური. სატელევიზიო გადაცემა, რეჟ. დიმ. გუგუნავა (ედიშერ გარაყანიძის კომენტარებით), 1988 (გარაყანიძე, 2008: ვიდეო No. 3, 05:11 წთ.-დან).

ვიდეომაგალითი 2. *ზედაშის იავნანა*.

ვიდეომაგალითი 3. ღვთის კარზე სათქმელი იავნანა.

GIORGI (GIGI) GARAQANIDZE (†)
(GEORGIA)

ON ONE UNKNOWN EXAMPLE OF *ETHNOMUSIC THEATRE*
(*ZEDASHE LULLABY*)

Folk music occupies a significant place in the spiritual culture of every nation. Musical art, which has survived to this day by means of oral tradition, is closely linked with the collective creative work of generations, national traditions, aesthetic ideals and people's psychology. The formation of its aspects is inseparable from the nation's innate nature and the processes going on in its culture.

One can hardly find another nation in whose culture traditional music could occupy such an important place as in Georgia: this phenomenon has been emphasized by both Georgian and foreign scholars. For instance L. F. Leman-Hauft, a researcher into the ethnogenesis of Georgians, singles out their love for singing both in war and in peacetime, as a common feature characterizing both Kardukhs, an ancient Kartvelian tribe, and modern Georgians (Chitaia, 2000: 33).

"A Georgian is born with singing and is interred with singing, too", said Dimitri Araqishvili, an outstanding composer and collector of folk music. And, indeed, beginning from his/her birth until death and afterwards, on the commemorative anniversary a year after his/her death, every moment of a Georgian's life was accompanied by singing: the birth of a child, putting him/her to sleep, healing a sick child, a wedding ceremony. There was a special song for almost all kinds of work; the deceased was accompanied on the last journey by a funeral dirge; this was supplemented by various devotional songs to be performed at pagan or Christian feasts. Thus every moment of a Georgian's life was accompanied by a suitable song, which was not to be performed independently, as a separate song. It was an integral part of a concrete ethnographic environment, a corresponding event of everyday life and should be performed only on such occasions. Therefore, people brought up in the authentic environment never thought the songs, which were part of some ritual, to be just songs; they were one of the integral components of this or that custom or tradition¹. As an example I would like to refer to some incidents from the expeditions of an outstanding ethnomusicologist Edisher Garaqanidze:

"In the village of Nabakevi, when asked whether they sang songs, the villagers answered:

"We do not sing any songs".

"What? Didn't you ever sing in the past either?"

"No".

"Haven't you sung 'Alilo'?"

"Alilo? It isn't a song".

And after that they began to sing "Alilo".

Here is another example: "In fieldwork of 1979, in the village of Zemo Khviti, when we asked Ilusha Esiashvili, a 77-year-old man, to sing *Chona*, he was amazed, "Easter has passed and you want me to sing *Chona* now?" (Garaqanidze, 2007: 21, 25).

I use the term *ethnomusical theatre* to denote the customs and traditions present in Georgian ethnographic everyday life in such a syncretistic form. I used it first in the monograph "Georgian Ethnomusical

Theatre and Its Sources” (Garaqanidze, 2008). In the monograph the meaning of the term is discussed at some length, therefore I will not dwell on it here; I will only touch upon its two components briefly:

The first component of the term *Ethnomusical Theatre* stems from the essence of the anthropological subject – **ethnomusicology**. Ethnomusicology is a sphere of knowledge which took shape as a result of the synthesis of folkloristic studies and ethnology. It views any sample of musical folklore not as an artistic phenomenon, but, first of all, as an integral part of the people’s everyday life, their economic activities, customs, beliefs and images (Shilakadze, 1991). Therefore, it is the afore-mentioned term **ethnomusic**, based on ethnomusicology, that I use in order to more clearly bring forward the essence of the indivisibility of musical and everyday life phenomena in ethnographic reality.

Now about the other component of the term – **theatre**: various moments of Georgian everyday life with its different rituals, customs and traditions do really create an impressive theatrical show. Apart from that it includes the essential, relevant elements of the structure of the **theatre**. Here, too, the performers are given **the play** beforehand, it determines the sequence of the verbal-vocal performance and other activities. When presenting the play the **performers** retain their individual freedom. Here, too, there is the **audience**, which according to the purpose of the play, can be either passive or can get actively engaged in the performance.

Over the centuries these multifarious performances of a concrete content and function took shape and were handed down from generation to generation through oral tradition; their **scenarios** strictly defined the time and place of their performance and the suitable musical accompaniment as well. It was a live process of artistic expression with perfect expressive forms: the weepers who came to the funeral service, singers specially invited to wedding parties or to accompany the helpers when working on a neighbour’s land, performers of devotional rituals and others – all of them were actors and actresses to some extent². Finally, we have to deal with a certain kind of folk musical theatre, which I have given the name the **ethnomusical theatre**. I will present some examples to suggest its boundaries and structure. Let us take *Batonebis Msakhureba* (*Serving the masters*) – the ritual was performed if a child caught an infectious disease: when there is a case of infectious disease in a family a mythological plot is revived, according to which the family is visited by supernatural creatures – *Batonebi* (Masters, Lords). These mythological forces are able to kill the patient and “take him/her with them”. *Serving the masters* is the ritual to appease them. The room of the patient is adorned with pieces of bright-coloured fabric, an aromatic infusion of sweet-smelling flowers is sprinkled about the room, a candle and a lamp are lit. Everything and everybody must be quiet in the house. At the patient’s bedside a lullaby is sung in a low, pleasant voice, and a round dance is also performed. If complications set in, the child’s parents, grandfather and aunt (the father’s sister) take off their clothes and start dancing round the bed naked; according to folk beliefs and images the diseased person is naked, hence their nakedness means that they are ready to die instead of the sick child (Garaqanidze, 2008: 171). Thus, in this example there are performers who act according to a fixed **scenario** and perform the roles they are assigned. The patient’s room is *the stage*; the pieces of bright-coloured fabric, the candle, the lamp, a bowl full of aromatic water and a tray with delicacies meant for the masters function as a sort of props.

The process of collective labour, though different in its form, is also an interesting example from the point of view of the **ethnomusical theatre**. Here the stage is the corn-field where singing has the same function as working instruments. Therefore, when inviting helpers it was important that among them there should be good performers of labour songs (Garaqanidze, 2007: 20).

Rhymed exclamations and singing, tempo, changeable dynamics and a cheerful disposition conditioned the course of the working process (Garaqanidze, 2008: 38-45) (video ex. 1).

At the present stage of the development of the field of ethnomusicology, when we have left collecting material (over the decades plenty of fieldwork material has been collected) far behind, it is difficult to imagine that any so-far unknown samples of **ethnomusical theatre** could still be found and described within this sphere of ethnography. Apart from all that has been said above it should also be taken into account that in modern everyday life traditional musical folklore has survived only fragmentarily and it is moving farther and farther from the original source and is heading for oblivion. Under these conditions I had an opportunity to record a so-far unknown sample of *ethnomusical theatre*, namely a ritual to be performed at *kvevri* (clay vessel for wine) and accompanied by singing; according to its function and structure I called it *Zedashis Iavnana* (Sacral wine lullaby). Before touching upon this sample directly I should like to specially dwell upon the phenomenon of the *Zedashe* culture, which means elevating wine to the sacral level and turning it into a myth. In the 2012 expedition to Kiziqi it was this issue that I concentrated my attention on³.

Zedashe (sacral wine) represents the best available wine to be offered to God. Due to various miraculous properties in the everyday life of people it was even the object of worship. The culture of *Zedashe* wine has survived most vividly in the ethnography of Kiziqi. Here each family kept the *Zedashe* wine pot apart from the others. Besides, every family was to donate wine for the *Zedashe* of his family clan or the section of the village they lived in, in a much bigger vessel for that wine (Topuria, 1963: 159; Sulkhan-Saba, 1991: 278; Kakashvili, 1995: 12).

Zedashe wine was also donated to the church and was used during liturgy. Such wine had to be red. This echoes Christian beliefs: according to the Orthodox Christian teaching during liturgy the wine turns into Christ's blood, through which the believers share the greatest divine sacrament. Alongside with the above Christian function in people's everyday life *Zedashe* has a different semantic content, which connects it with the archaic consciousness: in Kiziqi *Zedashe* is considered to be the guardian angel of the family and the family clan. People believe it can heal the sick, make the crops abundant, cause fertility, withstand evil and sometimes inflict punishment for doing evil.

Zedashe is worshipped by the people and hence the rules about how it should be treated are also sanctified. If the family moves house and another family settles in, the newcomers never touch the *Zedashe* wine vessel. The old owners come back from time to time and pay respects to the guardian angel of the family. Even when the whole village had to leave their old homes they never took the *Zedashe* wine vessels away, but continued to take care of them. The place where the wine vessels used to be buried in the ground was considered to be sacred. When the wine vessel was lost, the place where it used to be is worshipped. About two decades ago you could very often see empty wine vessels left in the church near its walls. In the past the vessels were used to contain *Zedashe*, but now nobody would touch them for people stood in awe of them. The fact that *Zedashe*, as a sanctuary, was held in higher regard than the church is an expression of the pagan attitude: in Bodbiskhevi, a certain Giga removed the dome of the church. His wife Olgha was taken ill. A fortune-teller told them that it was God's punishment; no sanctuary could help her and he advised them to beg *Zedashe* for help (Kakashvili, 1995: 9).

During the field work I recorded an impressive ritual associated with the *Zedashe* cult. By its structure it is a sample of **ethnomusical theatre**: in order to express their veneration for *Zedashe*, the

family fixed a day, which, as a rule, coincided with some feast. Food and candles were prepared for that day. All the members of the family would sit at the table near the wine vessel. The wine vessel could be in a special place: in the wine cellar (*Marani*), in the yard, or under a tree, in a wattle and daub hut or in a special space near the sanctuary. The oldest woman in the family would go up to the sacred wine vessel, sit down nearby, light a candle and offer a prayer for the welfare of her family members to the *Zedashe* angel. First of all she said, “Here is to our *Zedashe*!” She would stick the lit candle to the lid of the wine vessel and start singing in order “to put the angel to sleep”. The song, as stated above, was called *Zedashis Iavnana* (*Zedashe lullaby*). Other members of the family would also join in singing (video ex. 2).

I could not trace another variant of the *Zedashe lullaby* anywhere else, though we can easily consider the *Zedashe lullaby* a variant of *Batonebis Iavnana*, both from the musical viewpoint and mythoreligious belief, which is revealed in the texts of the *Batonebi* songs and in the outer or inner character of the *Zedashe* cult. Namely, part of the mythological text of the *Batonebis Iavnana*, which mentions the wine cellar of rubies, wine and the poplar growing within, in my opinion, must be associated directly with the *Zedashe lullaby*:

“In the wine cellar of rubies there is wine and the rubies sparkle,

A poplar grows within, very young, with its branches spreading wide...”

The mythological “wine cellar of rubies”, mentioned in this excerpt of the *Batonebis Iavnana* is directly associated with the *Zedashe* cult which has completely transformed into a myth where the most significant place is occupied by the wine cellar (resp. wine vessel). As for the “poplar growing within” it is a well-known mythological image, quite popular with different peoples, its semantics being associated with the renewal of the year, abundance and giving life. The tree of life, mentioned in *Batonebis Iavnana* must have occupied quite an important place in the *Zedashe* cult too, namely in the *Zedashe* ritual of cutting a branch of a grape vine and putting it into the wine vessel when the harvest was bad, which must be considered one of the manifestations of this mythological tree⁴ (Topuria, 163: 141). Another manifestation of this mythological plot must be a kind of an open-air *marani* (wine cellar) where the wine vessels were buried under a tree which was popular in Georgia. **Planting** the *Zedashe* wine vessel under a tree was a widespread practice. Besides being practical (which meant burying the wine vessels in the shade of the tree) such a wine cellar must have had some mythological meaning as well, for the tree looked as if it were growing in the wine cellar. The term **planting** the wine vessel (Kakashvili, 1995: 8) corroborates all that has been said above, for only a plant (resp. a tree) can be planted.

It should be noted that the woman from whom we heard the afore-mentioned lullaby **did not consider this sample to be a song** and therefore she refused to perform it – “It is not a song just for singing..” Lamara Kokuashvili tells us that her aunt (father’s sister) was a good connoisseur of *Zedashis Iavnana* and the ritual associated with it, and from her Lamara learned this song⁵. In the example given the soloist was to enumerate all the sanctuaries in a recitative manner (“Archangel, all the saints, our Trinity, St George” and others) and offer prayers to them. As she says to perform the ritual in this form demands that “the seer women should have a special talent”. Here they mean the female-votaries of the cult, or the “sanctuary slaves” who have vowed to serve the sanctuary and who can preach and make prophesies in the name of the sanctuary when performing the ritual.

All the afore-mentioned **makes this song reminiscent** of the *Ghvtis karis* (God’s Court) *Ia-*

vnana, the same as *Savedrebeli Iavnana* (*entreating lullaby*), performed in a similar manner by the persons mentioned above. Women performed *Ghvtis karis Iavnana* walking around the church at church feasts. It is a highly impressive performance during which the participants holding lit candles walk around the church with reverence, crossing themselves (video ex. 3). The resemblance between the *Zedashe*, *Batonebis* (*Sakhadis*) and *Ghvtis Karis Iavnana* examples is manifested very well in both the identity of the **responsorium trace** (Garaqanidze, 1997: 27) and **the refrains and glossolias**, given at the end of the musical phrases.

Since in this case the *Zedashe lullaby* was performed by one woman, quite understandably the song was homophonic and therefore it was recorded in the same manner. Though, as the respondent informed us, during the ritual the whole family performed the song. That is why it may be presumed that if not performed in a three-part form, it must have been sung with a bass-part accompaniment. Here I mean the principle of **ethnohearing** which must have been activated in similar circumstances (Zemtsovsky, 2004: 18-19). The above factor in the case of the Georgian folk songs is illustrated very well in Edisher Garaqanidze's monograph on the performance manner of Georgian folk songs, "One man's singing will be homophonic, if another man joins in, he, as a rule, will sing the bass part, the third one will sing the middle part, all the others, joining in later, will sing the bass". In two-part singing one man is a leader, the others sing the bass-part (Garaqanidze, 2007: 48-50). The abundant use of entreating words and prayers in the *Zedashe lullaby* brings this song closer to the *Ghvtis karis Iavnana*, performed by two soloists singing alternately against the background of the bass drone. When performing in this manner, when the verbal or musical text of the "cult votary" is completely improvised and depends mainly on the performer's mood, **unison performance is excluded**. From the point of view of three-part singing, I can present an example of a *Savedrebeli Iavnana* (entreating lullaby), recorded in Kakheti in 2004; it is performed by a soloist against a background of the bass part. In the refrain, which, unlike the main part of the soloist, almost always sounds the same during each repetition, when a high-pitched voice joins in, making the song polyphonic.

Thus, *Zedashe lullaby* is a sample of the **Ethnomusical theatre**, which on the one hand is a part of an independent tradition associated with the cult of wine, on the other hand many features make it resemble *Sakhadi* and *entreating lullabies*.

Notes

¹ In specialist literature the songs of this kind, which are performed in prescribed situations and are inseparable from this or that custom or devotional ritual, are called "tandebuli" (accompanying) songs, compared with "ts-minda" (pure) songs, which can be performed in any time or place (Garaqanidze, 2007: 19-23).

² Quite understandably the above-mentioned customs and traditions were not perceived as a show or a theatre by the tradition bearer.

³ I wish to express my gratitude to Dean David Grigalashvili, who lives in Tsnori and the Javashvili, the Begashvili and the Kokhtashvili families for their assistance in carrying out the field part of the above research. Thanks are also owed to Tinatin Shervashidze, the Head of Edisher Garaqanidze Children's Studio "Amer-Imeri" in

Tsnori and to the Peikrishvili family in Qvareli.

⁴ It is reminiscent of the tradition widespread among European peoples (Italy, Germany, Czechia) where they would cut off a tree branch, “killed the spirit of the tree,” so that it should resurrect in a better form (Frazer: 300-306).

⁵ Tinatin Donjasvhili, 64, confirmed that it was a woman who performed and preserved the knowledge of the ritual (Dedoplistsqaro).

References

Chitaia, Giorgi. (2000). *Theories on the Ethnogenesis of the Georgian People*. Collection of works in 5 volumes, vol. II. P. 32-63. Tbilisi: Metsniereba. (in Georgian)

Frazer, James. (1993). *The Golden Bough*. London: Wordsworth.

Garaqanidze, Edisher. (1997). “Kartuli khalkhuri simgheris ganvitarebis erti adreuli etapis shesakheb” (“On an Earlier Stage of the Development of Georgian Folk Songs”). In: *Musikismtsodneobis sakitkhebi (Issues of Musicology)*. P. 18-38. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire. (in Georgian)

Garaqanidze, Edisher. (2007). *Kartuli khalkhuri simgheris shemsrulebloba (Performance of Georgian Folk Songs)*. Tbilisi: Intelekti. (in Georgian)

Garaqanidze, Giorgi. (2008). *Kartuli etnomusikis teatri da misi satskisebi (Georgian Ethnomusical Theatre and Its Sources)*. Tbilisi: Petite. (in Georgian)

Kakashvili, M. (1995). *Zedashe, rogorc sulieri kulturis penomeni (Zedashe as a Phenomenon of Spiritual Culture)*. Tbilisi: Tbilisi State University Publishers. (in Georgian)

Orbeliani, Sulkhan-Saba. (1991). *Georgian Dictionary I*, Tbilisi: Merani. (in Georgian)

Shilakadze, Manana. (1991). “Etnomusikologiis sagani, meTodebi da amotsanebi” (“The Subjects, Methodology and Tasks of Ethnomusicology”). Tbilisi: Metsniereba. (in Georgian)

Topuria, N. (1963). “Ghvinis zedasheebi” (“Wine Zedashes”). In: *Masalebi Sakartvelos etnografiistvis (Materials on Georgian Ethnography)*, XII-XIII:157-173. Tbilisi. (in Georgian)

Zemtsovsky, Izaly (2004). “Polyphony as “Ethnohearing” and Its “Musical Substance”: *Homo-Polyphonicus* in Action”. In: *The Second International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. P. 25-32. Editors: Tsurtsumia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

Video Examples

Video example 1. *Shroma* (Imeretian naduri)- from Edisher Garaqanidze's expedition, village of Qumuri, Vani district; television program prod. D. Gugunava (with Edisher Garaqanidze's comments), 1988 (Garaqanidze, 2008: video #3, from 05:11).

Video example 2. *Zedashis iavnana*.

Video example 3. *Ghytis karze satkmeli iavnana*.

Translated by *Lia Gabechava*

ველიკა სტოიკოვა-სერაფიმოვსკა
(მაკედონია)

**მაკედონიური მრავალხმიანი სიმღერა – ზოგიერთი
ძირითადი მახასიათებელი**

მაკედონიის ზოგიერთ რეგიონში ჯერ კიდევ არის შემორჩენილი მრავალფეროვანი მუსიკალური ფოლკლორი. ბალკანეთის ნახევარკუნძულის ცენტრში (სურ. 1), ისტორიული მოვლენების გზაჯვარედინზე მდებარეობამ მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია ქვეყნის კულტურულ მემკვიდრეობაზე. სხვადასხვა კულტურების გავლენის მიუხედავად, მაკედონიელი ხალხის მრავალსაუკუნოვანი უნიკალური ზეპირი ტრადიცია, რომელიც დღესაც გრძელდება და თაობიდან თაობას გადაეცემა, ავლენს მაკედონიური ტრადიციული კულტურის არაერთ ანთროპოლოგიურ და სოციოლოგიურ ელემენტს.

მაკედონიური ტრადიციული ხალხური სიმღერის ესთეტიკისა და ფუნქციონალობის მაღალ მეცნიერულ დონეზე შესწავლა ნათლად წარმოაჩენს მითიური და ტრადიციული სახეების სიდრმეს, ადამიანის შექმნილს და ინსპირირებულს მისი შინაგანი და ბუნებრივი გარემოს მიერ. მაკედონიაში ამ პროცესების მრავალხმიანობის საშუალებით კვლევა გვიჩვენებს მაკედონიური მრავალხმიანი ხალხური სიმღერის წარმოშობის ყველა სტადიას, რაც მკაცრად ფუნქციონალური და რიტუალური ხალხური სიმღერის ვერტიკალური სტრუქტურის განვითარების თანმიმდევრული შესწავლის საშუალებას იძლევა.

მრავალხმიანი სიმღერა გავრცელებულია ეთნიკური მაკედონიის დიდ ნაწილში. ჩვენ ვიყენებთ ტერმინს „ეთნიკური მაკედონია“, ვინაიდან მისი დიდი ნაწილი ახლა საბერძნეთსა და ბულგარეთშია. ეთნიკური მაკედონიელების დიდი ნაწილი განდევნილი ან ემიგრირებულია, ზოლო მათ, ვინც დღევანდელი მაკედონიის რესპუბლიკის საზღვრებში დასახლდნენ, შეინარჩუნეს თავისი ორიგინალური სიმღერა ყველა ძირითადი მახასიათებლით. მრავალხმიანი სიმღერა არ გვხვდება ცენტრალურ მაკედონიაში, განსაკუთრებით, მდინარე ვარდარის დაბლობზე.

სასიმღერო ტიპების, მათი დანიშნულებისა და ადგილმდებარეობის მიხედვით, მაკედონიაში ხალხური სიმღერა არის ერთხმიანი, ორხმიანი და სამხმიანი.

ერთხმიანი სიმღერა გავრცელებულია ქვეყნის ცენტრალურ და სამხრეთ-აღმოსავლეთ ნაწილებში, ზოლო ყველა სხვა რეგიონისათვის – ჩრდილო-დასავლეთის, უფრო ზუსტად, ტეტოვოს რეგიონის გარდა, ძირითადად, ბურდონული სიმღერაა დამახასიათებელი. აქ გვხვდება მამაკაცთა ძველი, სამხმიანი ბურდონული სიმღერის ტრადიცია. წმინდა სამხმიანი პოლიფონია – ქალთა სიმღერა გავრცელებულია მაკედონიის, ალბანეთისა და საბერძნეთის საზღვარზე, სადაც აშკარაა მსგავსება ალბანურ ტოსკასთან.

ორხმიანი სიმღერა გავრცელებულია დასავლეთ, ჩრდილო-დასავლეთ, ჩრდილოეთ, ჩრდილო-აღმოსავლეთ, აღმოსავლეთ მაკედონიაში. აქ გვხვდება ბურდონული ტიპის ორხმიანობა. ბურდონი შეიძლება იყოს სტატიკური და ევრდნობოდეს ერთ ძირითად ბერძენს, ან მოძრაობდეს ძირითად ბერძენს ტონით ქვევით.

ორივე შემთხვევაში, ბურდონული სიმღერა ემყარება ფინალურ ტონს, რომელიც, როგორც სიმღერის დროს ჩანს, საყრდენია და სიმღერა მასზეა აგებული. ამ სიმღერებს ახასიათებს ვი-

წრო დიაბაზონი, განუვითარებელი მელოდია და ორ ხმას შორის სეკუნდური დამოკიდებულება. რეგიონიდან – ბუნებრივი გარემოდან და სიმღერის ფუნქციიდან გამომდინარე, ხმების ასეთი ურთიერთდამოკიდებულება წარმოშობს დამახასიათებელ გარემომცველ სივრცეს, რომელშიც ტონალურ მწკრივში მოძრავი ხშირი სეკუნდები მჭიდროდ და ჰეტერეოფონიულად ჟღერს. თუმცა, ზოგჯერ, ხმების ამგვარი ურთიერთმიმართება შეიძლება უფრო რბილად და სივრცულადაც ჟღერდეს ზოგიერთ რეგიონში, სიმღერის ფუნქციის მიხედვით (აუდიომაგ. 1).

ბურღონული სიმღერის ეს ტიპი შეიცავს არქაულ ელემენტებს, რომლებიც სარიტუალო სიმღერებისთვისაა დამახასიათებელი და მიეკუთვნება მაკედონიური მუსიკალური პრაქტიკის უძველეს შრეს. აღმოსავლეთ, ჩრდილო-აღმოსავლეთ და პირინეის მაკედონიაში (ამჟამად ბულგარეთი) ეს განსაკუთრებით ქალთა სარიტუალო სიმღერისთვისაა ტიპური და გვხვდება წინაქრისტიანულ რიტუალებში, როგორიცაა *კოდიცი*, *ლაზარიცა*, *გიურგიოვდენ*, ასევე სააღდგომო, მოსავლის აღებისა და საქორწილო სიმღერებში. ბურღონული ორხმიანობის იგივე ტიპი მამაკაცთა რეპერტუარშიც გვხვდება, თუმცა, ძალიან იშვიათად, უმეტესად – მოხუცების რეპერტუარში, ისიც მხოლოდ ლირიკული და ეპიკური ხასიათის სიმღერებში. სიმღერისა და ტექსტის მიმართება ხშირად ასიმეტრიულია; დამახასიათებელია მისამღერი, რომელიც გარკვეულ ადგილებში მეორდება, ასევე – ტექსტის შუაში გაჩერება და წამოძახილები, უფრო ხშირად, მელოდიის ბოლოს. სიმღერის დროს ჩნდება ფუნქციონალური ხასიათის გარკვეული ორნამენტები. ყოველივე ეს ორხმიანი სიმღერის ღრმა ფესვებზე მეტყველებს (მაგ. 1).

დასავლეთ მაკედონიაში, უფრო ზუსტად – ტეტოვოს რეგიონში, გავრცელებულია მამაკაცთა ბურღონული ტიპის მრავალხმიანობა მოძრავი ბანით, რომელიც დროაღდრო სამხმიანობას ქმნის. ასეთი ორხმიანობა მხოლოდ ამ რეგიონისთვისაა დამახასიათებელი, ტრადიციული ვოკალური ფორმაა, და ამიტომ აქაური მოსახლეობის კულტურული იდენტობისათვის უდიდესი მნიშვნელობა აქვს. ამ ტიპის სიმღერის დასახელება – *გლასოეჩკო* ან *სოფლური* – ადასტურებს მის სოციალურ და კულტურულ ფუნქციას, რომელიც, როგორც ადგილობრივი ტრადიციის ნაწილი, საუკუნეების მანძილზე თაობიდან თაობაზე ზეპირი გზით გადადიოდა. ბურღონული პრინციპი ახასიათებს ძირითადად მამაკაცთა სიმღერებს, თუმცა მისი ვარიანტები ქალთა რეპერტუარშიც გვხვდება. *გლასოეჩკო* სრულდება ორ- ან სამ-კაციანი ჯგუფების მიერ სხვადასხვა დღესასწაულის, ქორწილის, წვეულების და სხვა სოციალური თავყრილობის დროს. სიმღერა ყოველთვის სპონტანურია, დამსწრეების თავმოყრით აჩქარებს ღონისძიების კულმინაციას. *გლასოეჩკოს* მანერით შესრულებული სიმღერა არა სარიტუალო, არამედ ეპიკური ან ლირიკულია, უფრო ხშირად მითოლოგიური ან სატრფიალო ტექსტით. თვით ის ფაქტი, რომ სიმღერის ტექსტი ეპიკური ან მითოლოგიური ხასიათის უნდა იყოს, ხაზს უსვამს მათი თაობებზე გადაცემის მნიშვნელობას, ვინაიდან სიმღერებთან ერთად გადადის ადგილობრივი მოსახლეობის ისტორია, რწმენები და მითები. მაკედონიის სხვა რეგიონების ამ ტიპის სიმღერებისგან განსხვავებით, აქ ხმებს დინამიური ურთიერთობა აქვთ. ბანი, რომელიც, უმეტესად, სტატიკურია და საყრდენის ფუნქცია აკისრია, ტეტოვოს რეგიონში, შესაძლოა, პირველ ხმასთან კონტრასტულად მოძრაობდეს. ეს მოვლენა თავს ყოველთვის სიმღერის დასაწყისში იჩენს. პირველი ხმა სიმღერას იწყებს ძირითადი მელოდიით, მას მეორე ხმა უერთდება ან უნისონში მღერის, ისე, რომ დასაწყისში ხმების პოლიფონიური მოძრაობა დაბლა ჩადის ბოლო ბგერამდე, სადაც ტექსტის ბოლომდე რჩება. ამ დაღმავალ მოძრაობაში პირველი ხმაც ქვევით მოძრაობს მიკროტონალური შკალის გასწვრივ ტრემოლოს ტიპის ჟღერადობით და ბანთან ერთად ქმნის სეკუნდური ან კვარტული ჰარმონიების არატემპერირებულ

ინტერვალებს. ზოგჯერ, როდესაც სიმღერები სრულდება სამკაცრიანი ჯგუფის მიერ, სადაც ერთი წამყვანი ხმაა, დანარჩენი ორი კი – საყრდენი, სიმღერა სამხმინი ხდება: პირველ ხმას მიჰყავს მელოდია, ერთ-ერთი ბანი გაჩერებულია ფინალისზე, ხოლო მეორე ბანი მოძრაობს ფინალისიდან ერთი საფეხურით ქვედა ბერისკენ და შემდეგ ფინალისზე ბრუნდება. სამხმინი სიმღერა ყოველთვის სპეციფიკურ მეტრშია, უმეტესად დამოკიდებულია მომღერლის ნიჭზე და ძალიან ჰგავს ორგანიზებულ ჰეტეროფონიას. ეს ენერგიული სასიმღერო სტილი მთის მოსახლეობისთვის არის დამახასიათებელი, რაც გასაგებია, ვინაიდან ეს რეგიონი მაკედონიის უდიდესი მთის ძირას მდებარეობს. სიმღერები უფრო ხშირად თავისუფალი რუბატოთი სრულდება, თუმცა არსებობს ნიმუშები 2/4 ან 4/4 ზომაში, როგორც ცეკვის თანხლება. რიტმულ სიმღერებს თითქმის ყოველთვის სატრფიალო ტექსტები აქვს. ამ რეგიონში მაკედონიელები და ალბანელები სახლობენ და აქაური სასიმღერო ტრადიცია ჩრდილოეთ ალბანეთისას ჰგავს; მაგრამ თანამედროვე დემოგრაფიულ ცვლილებებს ამ ტრადიციის სწრაფი გაქრობა მოჰყვა და ახლა იშვიათად გვხვდება (აუდიომაგ. 2).

ტეტოვოს რეგიონისთვის დამახასიათებელი ქალთა რეპერტუარი წმინდად ჰეტეროფონიული იყო. ქალთურ ჰეტეროფონიულ ჟღერადობაში ხმებს აქვთ მკაფიოდ განსხვავებული ფუნქცია, სადაც გამორიცხულია შემთხვევითობა. ეს სიმღერები მიეკუთვნება უძველეს ქალაქურ შრეს, რომელიც უკვე 40 წელზე მეტია პრაქტიკაში აღარაა. მაგრამ მაკედონიის სხვა რეგიონებისგან განსხვავებით, სადაც შემთხვევითი ჰეტეროფონია სეკუნდების სიხშირითა და გუნდური შესრულებით ხასიათდება, ტეტოვოს რეგიონის სასიმღერო ტრადიციას ახასიათებს მკაფიოდ ორგანიზებული ჰეტეროფონია. სამწუხაროდ, სიმღერის ეს ტიპი ამჟამად საბოლოოდ გამქრალია. ბანი უწყვეტად ზევით მოძრაობს და, გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ ხმას თან „მიათრევს“. ძირითად ხმას, რომელსაც მიჰყავს მელოდია, გამოარჩევს ტექსტის განსხვავებული წარმოთქმა, წამოძახილები და „ქაოსი“, რაც მას ბანის ხაზისგან გამოყოფს. როგორც წესი, ეს სიმღერები სარიტუალოა და ღრმა მაგიური ფუნქცია აქვთ.

ჩრდილოეთ მაკედონიაში, სკოპიეს გარშემო, მთიან რეგიონში, გვხვდება ბურღონული ორხმიანობა მოძრავი ბანით. აქ ბანი მოძრაობს ძირითადი ტონიდან მხოლოდ ერთი ტონით – სეკუნდით დაბლა, მაგრამ, ამ შემთხვევაში, ეს მოძრაობა სიმღერისთვის ფუნქციონალურია. ხმებს შორის ვერტიკალური კავშირის პირობებში, სეკუნდა-კვარტის ბეგრების საყრდენ ფუნქციასთან ერთად, ტერციაც მკაფიოდ ჟღერს და ქმნის სტაბილურ ინტერვალს, რომელზეც ხმები ხშირად ჩერდებიან (აუდიომაგ. 3).

ხმებს შორის ოდნავ უფრო განვითარებული ურთიერთობა გვხვდება პირინეის მაკედონიაში (მაკედონიის აღმოსავლეთ ნაწილი, ამჟამად ბულგარეთი). აქაური სიმღერები, განსაკუთრებით, მამაკაცთა რეპერტუარის, ყოველთვის ერთ ხმაში იწყება. მეორე ფაზაში ჩნდება სტაბილური ბანი, რომელიც ამ ფუნქციას სიმღერის ბოლომდე ინარჩუნებს. ეს სასიმღერო სტილი ბურღონული სიმღერის უეჭველ განვითარებაზე მიუთითებს, სადაც ბანს სიმღერის ჩამოყალიბებაში არა მარტო ფუნქციონალური, არამედ ესთეტიკური მნიშვნელობაც ენიჭება (აუდიომაგ. 4).

მსგავს ურთიერთობას აქვს ადგილი სამხრეთ მაკედონიის ქალთა სიმღერებში, სადაც პირველი სტროფი ერთ ხმაში სრულდება, ხოლო მელოდიური ფრაზის განმეორებისას ხმები იყოფა და სტაბილური ბანის მქონე ორხმიანობა იქმნება.

ამ რეგიონისგან განსხვავებით, ეგეოსის ზღვისპირა მაკედონიაში გვხვდება ხმებს შორის უფრო მეტად განვითარებული ურთიერთობა, სადაც ქვედა ხმა ინარჩუნებს ძირითად მელოდიურ ხაზს, ხოლო ზედა ხმა ქმნის ტერციასა და კვარტაზე დაფუძნებულ სხვა ხაზს. ამ

შემთხვევაში, ზედა ხმა თანმხლები ხმის ფუნქციას იძენს (აუდიომაგ. 5).

საინტერესო მრავალხმიანობა გვხვდება ეგეოსის ზღვისპირა მაკედონიის დასავლეთ ნაწილში (საბერძნეთი), კოსტურში (მეგლენის რეგიონი), სადაც ქალთა სიმღერა სამხმიანია და ძალიან ჰგავს ალბანურ *ტოსკას*. ამ შემთხვევაში, პირველი ხმა იწყებს მელოდიას და იგი სიმღერის ბოლომდე მიჰყავს, მეორე ხმას „მიჰყავს“ ან „ბრუნავს“ – ხან პირველ ხმას უერთდება, ხან ძირითადის მსგავს მელოდიას ასრულებს. მესამე ხმა, როგორც ბანი, ერთ ბეგრაზე რჩება, დროდადრო კი ქვედა ბეგრაზე ჩადის. ეს რეგიონი მაკედონიის, ალბანეთისა და საბერძნეთის გზაგასაყარზე მდებარეობს. წარსულში აქ ქრისტიანი ეთნიკური მაკედონიელები და ვლახები სახლობდნენ. ასეთი სიმღერა მხოლოდ ამ რეგიონისთვისაა დამახასიათებელი, მაგრამ ალბანურ *ტოსკასთან* მსგავსება ახლო კავშირსა და ორმხრივ გავლენაზე მიუთითებს. ამ რეგიონიდან მაკედონიელების განდევნის გამო, ეს სასიმღერო სტილი, სამწუხაროდ, მხოლოდ არქივებსა და ეგეოსის ზღვისპირეთიდან გაფანტული მაკედონიელების მეხსიერებაშია შემორჩენილი (აუდიომაგ. 6).

ორხმიანობა და მისი ესთეტიკა ხალხურ ტერმინოლოგიაშიცაა ასახული. მაკედონიის ყველა რეგიონში, სადაც არსებობს ორხმიანი ბურღონული სტილი, სიმღერას ხშირად ასრულებენ ე.წ. *ჩეტები*, სამი მომღერლისგან შემდგარი ქალთა ჯგუფები. ხალხი სიმღერის ამ ტიპს *გლასოერკოს*, *ვიკაჩკოს*, *ნა ვიკანიეს*, *გრტენიეს*, *ნა აის* ეძახის, სადაც ერთი (შუა ხმის მომღერალი) ასრულებს ძირითად მელოდიას, ე.ი. „მიჰყავს“, „ყვირის“, „წამოიძახებს“, ხოლო დანარჩენი ორი (იქეთ-აქეთ მდგომნი) მღერიან ბანს *ისო* და „ღრიალებენ“ ან „დაბლა ჩამოდიან“, საყრდენს ქმნიან. შუა მომღერალი არის „მოტრიალე“, „მოყვირალი“, „შუათანა“, ხოლო ორი დანარჩენი თანმხლები ქალი – „ხოჭოები“, „ფონი“, „გვერდითები“. სახელები თავისთავად მეტყველებს სიმღერის სტილზე. პირველი „ტრიალებს“ ძირითადი ტონის გარშემო, „ყვირის“, ხოლო დანარჩენებს ტონი უჭირავთ და „ბზუიან“.

სოციალურ კონტექსტში თითოეულ მომღერალს აქვს მკაფიოდ გასაზღვრული როლი და სოფელში ყველამ იცის, ვინ ვისთან ერთად მღერის, ვის მიჰყავს მელოდია და ვინ არის საყრდენი, ანუ ბანს ვინ აძლევს. აუცილებლობის შემთხვევაში, ზოგი მომღერალი ორივე ფუნქციას ითავსებს. ერთხელ შემდგარი ტრიო ასეთად რჩება, თუ ერთი მომღერალი აკლია, სიმღერას არ ასრულებენ. წინათ სიმღერებს ასრულებდნენ ყველა არასარიტუალო შემთხვევაში, უბრალო თავყრილობების დროს და ა.შ., აგრეთვე ყანაში მუშაობის დროს, როდესაც სიმღერა ხშირად შეჯიბრის სახით, ანტიფონურად სრულდებოდა.

ასეთი შესრულება დამახასიათებელია რამდენიმე ჯგუფის არსებობის შემთხვევაში – ერთი ჯგუფი ასრულებს სტროფს, მეორე აგრძელებს. ეს სოციალური კონტექსტი მყარი და ტიპურია შედარებით ძველი შრის სიმღერებისათვის, რაც ადასტურებს მათი, როგორც რეგიონის ტრადიციული კულტურის ნაწილის, დაცვისა და სწავლების აუცილებლობას.

სარიტუალო სიმღერების ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან ფუნქციას წარმოადგენს რიტუალის მაგიური გარემოს წარმოჩენა, მისი შესრულების ადგილისა და დროის შესაბამისად. ამგვარი გარემო რამდენიმე ფაქტორზეა დამოკიდებული. სიმღერის მაგიური სტილის შესაქმნელად, მელოდიის გარდა, გადამწყვეტია რიტმი, ტექსტი და ყველა მისი ეთნომუსიკალური მახასიათებელი, რაც არა მარტო ყველა სოფელში, არამედ ინდივიდუალურადაც გასხვავებულია და დამოკიდებულია რიტუალზე, შესრულების ადგილზე, შემსრულებლის სქესზე. სტილი ყველაზე ძნელად ასახსნელი, მაგრამ გადამწყვეტი ელემენტია მაგიური ილუზიისთვის, რომელიც მან უნდა შექმნას. გარემოს, როგორც სარიტუალო სიმღერისთვის უდიდესი მნიშ-

ენელობის ელემენტის, შექმნა, რამდენიმე ფაქტორზეა დამოკიდებული. გარემო გულისხმობს ყველა ზემოხსენებულ ელემენტს, ფუნქციონალობისა და ესთეტიკის საკითხებს. იმ გარემოს შესაქმნელად, რომელიც მსმენელში პირველად შიშის გრძნობას აღძრავს, მონაწილეობს საუკუნოვანი ტრადიცია, შინაგანი, გენეტიკური მიდრეკილებები.

სამაგალითოდ, ჩვენ შევადარებთ სამ გიურგიოვდენს – აღმოსავლეთ მაკედონიის რადოვიშის ოლქის სამი სხვადასხვა სოფლის სიმღერებს. პირველი მაგალითია სიმღერა შოპსების რეგიონიდან. შოპსები არიან მესაქონლეები მაღალმთიანი რეგიონიდან, სადაც ძალიან მკაცრი ჰავაა. სასიმღერო ბგერის ელფერი ძალიან სუფთაა. სუფთა და სასიამოვნო ოპერუვანიე – რბილი სიმღერაა ძირითადი ბგერების ორნამენტირებით ტონალური ცენტრების ირგვლივ. სიმღერა სტაბილურად ჟღერს, სეკუნდები მყარადაა ფიქსირებული და მსმენელს რჩება შთაბეჭდილება, რომ ორი ხმა ერთშია შერწყმული. ტირილი ხანგრძლივია, რბილი, დაღმავალი და სასიამოვნო.

მეორე მაგალითია გიურგიოვდენ მაღალ მთებს შორის მოქცეულ ზეგანზე მდებარე სოფელ დედინოდან. სიმღერა უფრო უხეშად ჟღერს. მსმენელს რჩება ჰეტეროფონიის შთაბეჭდილება, თუმცა კი ეს უბრალოდ სტატიკური ბანია. სიმღერაში უხვადაა ორნამენტირებული ტონები და იქმნება გაურკვევლობის შთაბეჭდილება, ხმები განცალკევებულია და გაიდას¹ იმიტაციას წააგავს, რომელიც გამუდმებით კვეთს ფინალს. ტირილი უფრო მოკლეა, დაღმავალი, ძლიერი და მკაფიო.

მესამე მაგალითი ბარში, მდინარესთან ახლოს მდებარე სოფელ პოდარეშიდან არის. აქ იგრძნობა მდიდარი სტრუქტურა, რომლის გრაფიკულად გამოსახვა შეუძლებელია. უფრო მეტად დედინოს სიმღერას ჰგავს, მაგრამ უფრო ნაზი და სასიამოვნოა, ზოლო ელფერი მნიშვნელოვნად ნაზია, ვიდრე მთიანი რეგიონის სიმღერებისა. სამივე სოფელში განსხვავებული კლიმატური პირობებია. ხმების ელფერი ისევეა გამოხატული, როგორც ტანსაცმლის ფერი. მთიან სოფლებში ფერები უფრო ინტენსიურია, მაქმანები – მჭიდრო, ორნამენტები – მკაფიო, მაგრამ მდიდარი. ხმა – უფრო ცხვირისმიერი და მკვეთრი. შოპსების ტერიტორია მაღალი ადგილია, იქ ფერი უფრო გამჭვირვალეა, ზუსტად ისევე, როგორც ჰაერი, შესამოსელი ნათელი, მაგრამ სასიამოვნო ფერისაა, სადა, მაგრამ დიდი ფრაზებით. ხმა ზორხისმიერია, ღია, სუფთა, მაგრამ სასიამოვნო. დაბლობი მხარე სავსეა მუქი ფერებით და ორნამენტებით. ხმა მოხურულია, უფრო მკვეთრი და ზორხისმიერი.

ეს შედარება საკმარისია სიმღერის ფუნქციონალობისა და ესთეტიკის წინაპირობების შესახებ საკითხის დასასმელად. სინამდვილეში, მაგიური სარიტუალო ფუნქციის გარდა, სიმღერა გვიჩვენებს ადამიანს, ხალხს, რეგიონს, ზოგჯერ კონკრეტული სოფლის მენტალობას. ხალხური სიმღერა აღწერს მის შემქმნელს. ის იტევს ყველა ადამიანურ თვისებას, რომელიც მსხვერპლად ეწირება რიტუალს, ნაყოფიერებისა და ჯანმრთელობის მაგიას.

ყველა ზემოთ აღწერილ მრავალხმიან სიმღერას აქვს იგივე სოციოლოგიური და ანთროპოლოგიური მახასიათებლები. საბედნიეროდ, მაკედონიაში ჯერ კიდევ არის შემორჩენილი რეგიონები, სადაც ამ ტიპის სიმღერა სრულდება. შემსრულებლებმა ზუსტად იციან, როგორ უნდა ჟღერდეს ბგერა, როგორ უნდა შესრულდეს, უნდა „იყვირონ“ თუ არა და ა.შ.

რაც შეეხება მელოდიას, აქ წესები მკაცრი და ფუნქციონალურია, განსაკუთრებით, ასაკოვან მომღერლებთან მიმართებაში. თუმცა შემსრულებლების გასარჩევად, მათი ეთნიკური და რეგიონული წარმოშობისა და იდენტობის გასარჩევად, მნიშვნელოვანია შემსრულებლების სოციოლოგიური ფუნქცია. ადრეული ასაკიდან „ხმის“² სწავლა დამოკიდებულია შემსრულ-

ბლის ინიციატივაზე. ხმის ცოდნა გულისხმობს ტრადიციის, მაგიის ცოდნას.

დღევანდელი სიტუაცია ტრადიციულ მრავალხმიანობაში მთლიანად შეცვლილია. სიმღერა აღარ გამოიყენება რეალურ გარემოში, დღესასწაულებისა და რიტუალების დროს. თუმცა, ის ჯერ კიდევ პრაქტიკაშია, როგორც ტრადიციული მაკედონური კულტურული მუსიკალური შემკვიდრობა, არა მხოლოდ ლოკალურ და რეგიონულ, არამედ ეროვნულ დონეზე. მრავალხმიანი სიმღერის ზოგიერთი ტიპის გაქრობის მიზეზის გასაგებად, საჭიროა ამ ტრადიციის შესწავლა, რაც დღეს მაკედონიის კულტურული პოლიტიკის ნაწილია და მიზნად ისახავს მაკედონური ეროვნული კულტურული იდენტობის გაძლიერებას.

შენიშვნები

¹ გაიდა – მაკედონური სალაბური.

² ხალხურ ტერმინოლოგიაში ტერმინი *ხმა* ხშირად სხვადასხვა მნიშვნელობით გამოიყენება. *ხმა*, შესაძლოა, აღნიშნავდეს *მოკლე ან გრძელ ხმას*, *ქორწილის სტუმრების*, *მეზავრის ხმას*, *უძველეს ხმას*, ან *კონკრეტულ ხმას*, *ხმის გამოცემას*, *ხმით სიმღერას*, *ხმის გამოძეგმელს*, და ბოლოს, ამ ნაშრომში იგი გამოიყენება როგორც *საქორწილო*, *მოსავლის აღების*, *სააღდგომო*, *მგალობლის ხმა*. ეს ტერმინი და მისი ყველა მნიშვნელობა წარმოადგენდა ყოფილი იუგოსლავიის სამეცნიერო, განსაკუთრებით, მუსიკოლოგიური და ეთნომუსიკოლოგიური ლიტერატურის ინტერესის საგანს. ამ ტერმინის ყველაზე თანამედროვე მნიშვნელობა ხალხურ ტერმინოლოგიაში არის „გარკვეული ტონალური სტრუქტურის მელოდირი ფორმულა, რომელიც დამოკიდებულია ტექსტზე, შესრულების დროზე, განზრახვასა და ფუნქციაზე, შესრულების შინაგან მუსიკალურ ნიჭზე“. ტერმინი *ხმა* თავის თავში ატარებს საუკუნეების მანძილზე ფუნქციონირებად გარკვეულ მელოდირ ფორმულას, რომელიც გაუცნობიერებლად გადაეცემა რიტუალის შესრულების დროს. დღევანდელი სიტუაცია განსხვავებულია. მუსიკალურად, თუმცა არა ფიზიოლოგიურად. *ხმა-მელოდია* იცვლება, მაგრამ ჩამოყალიბებული ტერმინოლოგიის ფუნქცია, ანუ განსხვავება სიმღერასა და *ხმის* შორის არ შეცვლილა, მიუხედავად იმისა, რომ დღეს ახალგაზრდების მიერ მოწყობილ მსვლელობებს ლაზარობის ან კოლედას აღსანიშნავად, ხშირად „ახალი“ სიმღერები ახლავს თან.

აუდიომაგალითები

აუდიომაგალითი 1. *Shto pile poje* (*რას გალობს ჩიტი?*), რიტუალური სიმღერა აღმოსავლეთ მაკედონიიდან, სოფ. ისტიბანია. ასრ. ქალთა ტრიო სოფ. ისტიბანიიდან. ჩაწერილია მაკედონიის ეროვნული რადიოს მიერ, 1978.

აუდიომაგალითი 2. *More son sonila* (*ის ოცნებობს*), მამაკაცების სიმღერა ტეტოვოს რეგიონიდან. ასრულებს ჯგუფი *Bistri vodi*. ჩაწერილია მაკედონიის ეროვნული რადიოს მიერ, 2003.

აუდიომაგალითი 3. *Oj Jelenchice* (*ოი, იელენჩიკე*), ქალთა სიმღერა სკოპიეს მთიანი რეგიონიდან. ასრულებს ჯგუფი *Bistri vodi*. ჩაწერილია მაკედონიის ეროვნული რადიოს მიერ, 2003.

აუდიომაგალითი 4. *More da bi znalo* (შენ რომ იცოდე), მამაკაცების სიმღერა პირინეის მაკედონიდან. ასრულებს ჯგუფი *Pirinski Gavraci*. ჩაწერილია მაკედონიის ეროვნული რადიოს მიერ, 1980.

აუდიომაგალითი 5. *Kalina grlo boleshe* (კალინას ყელი სტკივა), ქალთა სიმღერა გევგელიას რეგიონიდან, სამხრეთ მაკედონია. ასრულებს ქალთა ჯგუფი გევგელიას რეგიონიდან. ჩაწერილია მაკედონიის ეროვნული რადიოს მიერ, 1978.

აუდიომაგალითი 6. *Ajde mori Stojno, le* (შენ გოგოვ, სტოინო), ქალთა სიმღერა კოსტურის რეგიონიდან, აეგიანის მაკედონიიდან. ასრულებს ჯგუფი *Bistri vodi*. ჩაწერილია მაკედონიის ეროვნული რადიოს მიერ, 2003.

თარგმნა მაია კატკაჭიშვილმა

VELIKA STOJKOVA-SERAFIMOVSKA
(MACEDONIA)

**MULTIPART SINGING IN MACEDONIA –
 – SOME BASIC CHARACTERISTICS**

Macedonia is a country exceptionally rich in diverse and in some regions still surviving musical folklore. Located in the center of the Balkan Peninsula (fig. 1), the region has been a crossroad of many historical events, which have left traces on Macedonian cultural heritage in many aspects. Although influenced by many different cultures, Macedonian people created unique oral tradition of centuries-old beliefs which aesthetically shaped, transmitted and still performed in preserved forms, reveals many anthropological and sociological elements of Macedonian traditional culture.

Studying Macedonian traditional folk singing through the elements driven primarily by aesthetics and functionality elevates folk song to a higher scientific level offering a clear discern of inner mythical and traditional images, constructed and inwrought to the humans' work inspired primarily by the their intimate and natural environment. Studying these processes through the multi-part character of folk singing in Macedonia offers an analytical exposure of all layers of Macedonian folk song formation. The layers that provide for almost precise study of the development of folk songs' vertical structure - created strictly functionally and ritually.

Multi-part singing is present in the largest part of ethnic Macedonia. We refer to the term "ethnic Macedonia" because its large parts are now in Greece and Bulgaria. Most ethnic Macedonians who lived there are either expelled or have emigrated, but those who settled within the borders of today's Republic of Macedonia have preserved their original ways of singing, with all basic characteristics. Multi-part singing is not encountered in Central Macedonia, mostly in the lowlands along the Vardar River.

Depending on the types of songs, their purpose and location, folk singing in Macedonia is one-part, two-part and three-part. One-part singing is present in Central and Southwest Macedonia, whereas basic form of drone singing is characteristic to all other regions, with the exception of Northwest Macedonia, more specifically Tetovo region where old male singing features forms of accidental three-part drone singing. Pure three-part polyphone singing is present in the female singing at the crossroads between Macedonia, Albania, and Greece, where apparent is the similarity with Albanian *Toska* singing.

The largest part where two-part singing is practiced includes the region of West – Northwest – North – Northeast – East Macedonia. This zone features pure drone-type two-part singing. Thereby drone may be static and lay on only one basic tone, or mobile when it moves from the basic tone to the subtonic.

In both cases, drone singing is based on the final tone, which appears as a foundation during singing and underpins the song. These songs have a narrow ambitus, undeveloped melody dominated by the second relation between the two voices. Depending on the region – natural environment, and function of song, the sound of this relationship between voices creates a characteristic ambiental

space in which the density of the seconds, occasionally moving in a tonal row of two tones, sounds heterophonic and dense. However, sometimes the same relation between two voices may sound much softer and more spatial, which is once again related to the natural environment of the region and the song function (audio ex. 1).

This type of drone singing has distinctive archaic elements, characteristic to the rite songs and belong to the oldest layer of music practice in Macedonia. In East, Northeast and Pirin Macedonia (modern day Bulgaria) it is particularly characteristic to female rite songs in pre-Christian rituals *Voditsi*, *Lazaritsa*, *Gyurgyovden*, Easter, harvesting and wedding songs. The same type of drone two-part singing may also be encountered in male songs, but very rarely and mostly among older generation and strictly within lyrical and epic songs. The relation of the song with the text is often asymmetric, with characteristic refrain repeated in certain spots, stopping in the middle of the text, and exclamations, most often at the end of the melody verse. Certain ornaments, which also have deep functional characteristics, appear during singing, creating aliquots. This points to the deep origin of this kind of two-part singing (ex. 1).

In Western Macedonia, more specifically in Tetovo region, very characteristic is drone-style male polyphonic singing, but with mobile drone which occasionally creates three-part singing. This two-part singing is a traditional vocal form characteristic to this region alone, and thus of enormous importance for the cultural identity of the population. The very name of this type of singing, called *glasoechko* or “rural” by the locals confirms its social and cultural function, orally passed from generation to generation as part of local tradition throughout centuries. The mode of singing, characteristic drone principle, is primarily typical of male songs, but its versions can also be encountered in female singing in the region. *Glaseochko* is performed by the groups of two or three at celebrations, assemblies, weddings, dinner parties and other social gatherings. The singing is always spontaneous and anticipates the culmination of the event in bringing the attendees together. The songs sung in *glasoechki* manner are epic or lyrical, not ritual, most often with mythological or love lyrics. The very fact that the lyrics could be of epic or mythological character underscores their importance in passing the tradition on, since through the transmission of songs, the beliefs, history and mythology of local population is transferred as well. Unlike these types of songs in most of Macedonia’s other parts, the voice-parts in this region have dynamic relation so that the drone, which is usually a voice-part with a static, supporting role, in Tetovo region may move contrapuntally in relation to the first, leading voice-part. This phenomenon always occurs in the beginning of the song. The first part begins the song with the basic melody, and the second joins in or sings in unison so that at the very start, in a polyphonic move of the voices, descend all the way to the finalis where it remains until the end of the verse. In this downward movement, the first voice part also descends along the microtonal scale with a tremolo typical for this type of singing, and together with the drone creates untempered intervals of second/fourth harmonies. Sometimes, when the songs are performed by groups of three, where one is the lead voice and the other two – supporting, the singing becomes three-part: first voice leads the melody, one of the drones is static on the finalis, and the other drone moves a whole step down from the finalis, on the subtonic, and then returns to the finalis. The appearance of three-part singing is always in a specific metric time and mostly depends on the singers’ talent and creates a powerful resemblance to organized heterophony. This singing style is strong, typical of highland population, which is understandable since this region is at the foot of the highest mountain in Macedonia. The

songs are most often performed in a free rubato rhythm, but there are also instances in a 2/4 or 4/4 time sung while accompanying a dance. Rhythmic songs almost always have love lyrics. This region is inhabited by Macedonian and Albanian population and is similar to the Albanian singing in North Albania. But, today's demographic changes have led to the swift disappearance of this tradition and it is very rarely practiced (audio ex. 2).

Tetovo region was also characterized by female singing, which was purely heterophonic. In chaotic heterophonic sounding, the voices have clearly different function which leaves nothing to accident. Those are songs of oldest rural singing layer, which have not been practiced for more than 40 years. But, as opposed to the examples from other Macedonian regions, where plausible heterophony based on the density of seconds and group singing, the singing of Tetovo region features very clearly organized heterophony. To the regret of science, this type of singing has completely disappeared. The drone that appears in this singing continuously moves upward, and drags the voice up, literally, by sliding. Basic voice which leads the melody in fact conducts singing process around the drone. The functionality of the leading voice may be noticed by its different pronunciation of the text and performance of screams and the embroilments that distinguishes it from the drone line. These are songs which are exceptionally ritual and have deep magic function.

In Northern Macedonia, in the mountainous region around Skopje, drone to-voice singing with a moving drone may be encountered. Here the drone also moves one second below the basic tone, but this time the movement is functional to the singing. Within the vertical relation between the voices, the fourth sounds beside the already pillar uncton of the second, the third also sounds clearly, building a stable interval at which the voices frequently rest (audio ex. 3).

A bit more developed relation between the voices may be found in Pirin Macedonia (East part of Macedonia which is now part of Bulgaria). In these songs, especially in male singing, the beginning is almost always in one voice. In the second phase, when the song develops, a stable drone appears maintaining this function until the end of the song. This singing points to a certain development of drone singing, when the drone, alongside functionality, also acquires aesthetic value in the formation of the song (audio ex. 4).

Similar relation is observed among the female songs of Southern Macedonia., where in the first verse the singing is in one voice, whereas when repeating the melodic phrase the voices split and create stable drone two-part singing.

Contrary to this region, in the songs of the Aegean Macedonia a more developed relation between the voices is observed, where the bottom voice keeps to the basic melody line and the top voice builds another line based on third and fourth. In this case the top voice acquires the function of an accompanying voice (audio ex. 5).

Very interesting way of polyphonic singing is encountered in the western part of Aegean Macedonia (Greece), in Kostur – Voden region, where female repertoire is three-part singing, very close to the Albanian *Toska* singing. In this case first voice starts the melody and leads it to the end of the song, second voice “leads” or “turns”, at one moment joining the first voice, and at the other singing melody resembling the basic one. Third voice remains on one tone as drone, occasionally going down to the subtonic. This region is located at the very crossroads between Macedonia, Albania, and Greece and in the past it was inhabited by Christian ethnic Macedonian and Vlach population. This type of singing is characteristic exclusively to this region, but the similarity with the Albanian *Toska* singing

indicates to a very close communication and mutual influence. Regretfully, due to the forced expel of the Macedonians from this region, this type of singing is only preserved in the archives and in the memories of the Macedonians dispersed from Aegean Macedonia (audio ex. 6).

Two-part singing and its aesthetics are also reflected in folk terminology. In all regions of Macedonia with two-part drone style, singing is most often performed by the so-called *chets*- female singing groups of three singers. People call this type of singing *glasoechko*, *vikachko*, *na vikanje*, *grtenje*, *na I* in which middle part sings the basic melody, i.e. she “leads”, shouts”, “cries out” *izvika* or *vishi* (leads) and the other two – standing on both sides – keep the drone *iso* and “roar” or “climb down”, *slozhi* (supports). The middle one is a “rounder”, a “crier”, a “middle one”, and the two accompanying women are “beetles”, “layers”, “the side ones”. The terms explain the way of singing. The first one sings “around” the basic tone, screams, and the other ones “give” the tone and buzz.

In social context, each singer has a clearly defined role, and it is common knowledge in the village who sings with whom, who leads the melody and who offers support i.e. sings the drone. Some singers may play both roles if necessary. Once the trio is formed, it remains so for good. If one of the singers is absent, the song is not performed. In the past the songs were performed at every non-ritual occasion, at gatherings, assemblies, and so on, also during field work when songs were often performed antiphonally, with overtaking.

This mode of singing is typical when several groups sing as soon as one group finishes the verse, another group takes over the next one. This social context is strong and typical of the songs of older level, confirming the importance of their preservation and care as part of the traditional culture of the region.

One of the most important functions of the rite song is to catch the magic ambient of the rite, according to the place and time of performance. Such an ambient function depends on several factors. Besides the melody, the rhythm, the text and all its ethnomusicological characteristics, crucial for the creation of the ambient is the style of singing, which is different not only from village to village, but also individually. It also depends on the performed rite, on the place of performance, the performers’ sex. The style is the most incomprehensible element for the analysis like this, but still crucial for a complete experience, for the success of the magic illusion that song is supposed to create. Creation of the ambient, as the biggest function of the ritual song, is influenced by several factors. The ambient includes all the afore-mentioned elements, all open questions about functionality and aesthetics. In the creation of the ambient -of those scary primordial feelings aroused when listening to these songs, centuries of tradition are included, predisposed internally, genetically.

As an example of heterogeneity and conditions where the ambient is created, we will compare three *Gyurgyovden* songs from three different villages from the Radovish area – East Macedonia. The first example is a *Gyurgyovden* song from Shops region. The Shops are cattle breeders and live high in the mountains, where the climate is very severe. The tone color is very clear. No ornamental tones, just clean and pleasant *opeyuvanye* – ornamenting of the basic tones, around the tonal centers, and the singing is soft. The song sounds stable, the seconds are fundamentally firm, and one gets a feeling that two voices merge in one. The cry is long, soft, downward and pleasant.

The second example is a *Gyurgyovden* song from the village of Dedino, a mountain village, located on the plateau surrounded by mountains. This song sounds much more rustically. One gets an impression of heterophony, although it is just a static drone. The song is full of ornamental tones and

gives an impression of uncertainty, the voices are separate and sound as if they imitate the *gayda*¹, continuously cutting the finale. The cry is much shorter, strong, downward and sharp.

The third example is from the village of Podaresh – a valley village, located close to a river. Here one can feel a rich structure, although it can't be noticed graphically. The singing is much closer to the one from Dedino, but still softer and more pleasant. The cry is lower and shorter, but the color is significantly softer than the mountain one. All three villages have different climate conditions. The color of the voices is expressed the same way as the color of dresses. In the mountain villages the colors are more intensive, the motifs are thicker and the ornaments are clear, but rich. The voice is more nasal and sharp. The Shops area is a highland place. There the color is clear just like the sight, the dresses are of light, but pleasant colors, with simple but big motifs. The voice is guttural, open, clear, but pleasant. The valley area is full of dark colors, with ornaments and embroidery. The voice is closed, sharper and guttural.

This comparison is sufficient to open the question about the prerequisite character of the functionality and the aesthetics of the song. In fact, besides its magic ritual function, the song also expresses human being, the people, the region, sometimes and the mentality of a certain village. By creating the ambient, the folk song describes its creator. It implies all human features, sacrificed to the rite, to the magic for fertility and health.

All hereinabove described examples of two- and multi-part singing have the same sociological and anthropological characteristics. Luckily, there still are regions in Macedonia where this type of singing has not been forgotten and it is still in practice. The performers have a precise notion of how a “voice” should sound, how it should be performed, should they cry or not, even if minimal differences are at stake, they know precisely how to recognize them. As for the melody, the rules are strict and functional, especially among elderly performers. The sociological function of the performers is of great significance for distinguishing them in the community, for their ethnic and regional origins, and for their identity. Learning “voice”² at an early age is of initial function for performers. To know the voice means to know the tradition, to know the magic.

Today's situation within the traditional two- and multi-part is completely changed. This singing is no longer practiced in a real ambient, during holidays and rituals. However, it is still practiced as part of traditional Macedonian cultural musical heritage, not only locally and regionally, but also on national scale. Understanding the reason for the disappearance of some types of two- and multi-part singing, studying this tradition today has become part of cultural policy in Macedonia, aiming to strengthen Macedonian national cultural identity.

Notes

¹ *Gayda* – Macedonian pipe.

² In folk terminology the term “voice” appears pretty often, but with various meanings. “Voice” may be found as “a short or a long voice”, “wedding guests’ voice”, “traveler’s voice”, “ancient voice”, then voice, or “the voice”, “voicing”, “singing on voice”, or “voice songs”, “voicer”, and finally, among many other variants, the term of interest in this work, “wedding, harvesting, Easter, Koleda voice”. This term and all its meanings were in the

focus of the ex-Yugoslav science literature interest, especially of the musicological and the ethnomusicological. The scientific account on the most present meaning of this term states that “Voice” in folk terminology is most often understood as, “melody formula created within certain tonal structure, and modeled and shaped depending on the text, the moment of performance, the intention and the function, as well as depending on the performer’s inner musical capability. The term “voice” carries within itself clearly specified features of a specific melodic formula functioning for centuries, perhaps more unconsciously than intentionally transferred by the preservation and the performance of the rite. The present situation is different. Musically, but not psychologically, the “voice – melody” is altered, but the function of the established terminology i.e. the distinction of the singing by naming it “a voice”, still remains, in spite of the fact that today’s juvenile Lazarian or Kolede processions are accompanied by some “new” songs.

References

- Bicevski, T. (1986). *Dvoglasjemo vo SR Makedonija (Two part singing in SR Macedonia)*. Skopje: Institute for folklore Marko Cepenkov. (in Macedonian)
- Bugariska, Branka. (2000). “Gatalechkite pesni od Tetovsk” (“Gatalechki Songs from Tetovo Region”). In: *Muzika*, 6. SOCOM. Skopje. (in Macedonian)
- Vasiljević, A. Miodrag. (1970). “Funkcije i vrste glasova u Srpskom narodnom pevanju” (“The Function and the Types of Voices in the Serbian Folk Singing”). In: *Proceedings from the VII Congress of SZFJ*. P. 375.
- Gjorgjiev, Gjorgji. (1980). *Makedonskoto narodno peenje so izvikuvanje (Macedonian Folk Singing with Cry)*. Doctoral dissertation. Manuscript. Faculty of Music Art. Skopje. (in Macedonian)
- Kaufman, Nikolay. and Todorov, Todor. (1967). *Narodni pesni ot jugozapadna Bugarija, Pirinski kraj (Folk Songs from Southwestern Bulgaria, Paring Region)*. BAN. Sofia. (in Bulgarian)
- Linin, Aleksandar. (1972). “Polifonite formi vo Makedonija” (“Polyphony forms in Macedonia”). In: *Proceedings from the XVII Congress of SZFJ*. Porech: Zagreb. (in Macedonian)
- Stojkova, Velika. (1998). “Svadben Glas kako naroden termin razgleduvan preku etnomuzikoloshka analiza” (“The Wedding Voice as a Folk Term and Its Ethnomusicological Analysis”). In: *Muzika*, 2-3. SOCOM. Skopje. (in Macedonian)
- Traerup, Birthe. (1970). *East Macedonian Folk Songs*. Kopenhagen: Akademija Forbag.

Audio Examples

Audio example 1. *Shto pile poje (What is the bird singing?)*, ritual song from Eastern Macedonia, village Ist-

ibanja, performed by female trio from the village of Istibanja, recorded at Macedonian National Radio, 1978.

Audio example 2. *More son sonila (She dreamt a dream)*, male song from Tetovo region, performed by the group *Bistri vodi*, recorded at Macedonian National Radio, 2003.

Audio example 3. *Oj Jelenhice (Oj, Yelenhice)*, female song from Skopje highland region, performed by the group *Bistri vodi*, recorded at Macedonian National Radio, 2003.

Audio example 4. *More da bi znalo (If only you could know)*, male song from Paring/Macedonia, performed by *Pirinski Gavraci* trio, recorded at Macedonian National Radio, 1980.

Audio example 5. *Kalina grlo boleshe (Kalina had a sore throat)*, female song from Gevgellija region, South Macedonia, performed by female group from Gevgelija, recorded at Macedonian National Radio, 1978.

Audio example 6. *Ajde mori Stojno, le (O you Stoino girl)*, female song from Kostur region, Aegian Macedonia, performed by the group *Bistri vodi*, recorded at Macedonian National Radio, 2003.

მაგალითი 1. გაზაფხულის დღესასწაულზე, წმ. გიორგის დღეს შესასრულებელი სარიტუალო სიმღერა (აღმოსავლეთ მაკედონიდან)

Example 1. Traditional ritual song for St. George's day spring celebration (Eastern part of Macedonia)

♩ = 200

ს. Подареш, Радовишко

ი, ჴურ - გი - ცე, კა - დან, ჟუ - ბა - ვა

დე - - - - - . ჴურ - გი - ცე

კა - დო ე, ეჟ ჟუ - ბა -

ვა. ი !

ისო(ნ)ი – სამხრეთ ალბანური უთანხლებო მრავალხმიანობისა და ბიზანტიური გალობის საერთო კომპონენტი

სიტყვა *ისონი*, რომელიც სიტყვასიტყვით გაბმულ ბანს ნიშნავს, ბერძნული წარმოშობისაა (ISON) და აღნიშნავს ხმას, რომელიც ბიზანტიურ საგალობელში ბანს ასრულებს (აღმოსავლეთ ქრისტიანული გალობა). თუმცა, მოგვიანებით, მართლმადიდებლურ ეკლესიებში გამოყენებული ლიტურგიული მუსიკისგან განსხვავებით, *ისონზე* დაფუძნებული მრავალხმიანი უთანხლებო სიმღერა (შემოკლებით *იმუს*) განვითარდა, როგორც საერო რეპერტუარი. ალბანურ ზეპირსიტყვიერებაში ამავე ფუნქციის მქონე სიტყვა წარმოითქმის როგორც *ისო*. წარმოთქმის ორივე ვერსია ამ ნაშრომშიც გამოიყენება, *ისონ* – ბიზანტიური გალობის მნიშვნელობით, ხოლო *ისო* – სამხრეთალბანური *იმუსის* მნიშვნელობით. ამ ორ ლინგვისტურ ფორმას შორის კავშირის დახასიათების მიზნით, გამოყენებული მაქვს, ასევე, წარმოთქმის შუალედური ფორმა ფრჩხილების გამოყენებით *ისო(ნ)*. არცერთ შემთხვევაში *ისო* არ იწერებოდა – ბიზანტიურ საეკლესიო საგალობლებში ეს სიტყვა ნევების სახითაა მოცემული და მისი ყველაზე ადრეული სანოტო ჩანაწერები მე-19 საუკუნის დასაწყისში გაკეთდა.

*ისო(ნ)*ი ანუ ბურდონი, როგორც სამხრეთ ალბანეთისა და ჩრდილოეთ ეპირუსის¹ *იმუსისა* და ბიზანტიური გალობის საერთო კომპონენტი, ვითარდებოდა, ზეპირად გადაეცემოდა და ინტეგრირებდა სამხრეთ-დასავლეთ ბალკანეთის მრავალხმიან პენტატონურ ზეპირ ტრადიციასა და ერთმნიშვნელოვან ბიზანტიურ მონოდიასთან.

ისო(ნ)ის ინტეგრაცია და კონსოლიდაცია საერო მრავალხმიანობასა და საღვთისმსახურო გალობაში მყარი დაბოლოების ფუნქციით, როგორც ჩანს, ერთი და იმავე პერიოდში, გვიან შუასაუკუნეებში მოხდა, თუმცა, ვერც იმას გამოვრიცხავთ, რომ უთანხლებო სიმღერის ორივე ფორმაში ბურდონის გამოყენება გაცილებით ადრე დაწყებულიყო. ამის დამადასტურებელი წერილობითი წყაროების უქონლობის მიუხედავად, საჭიროა *ისო(ნ)ის* შემდგომი კვლევა.

სოციალური საქმიანობის ასპექტში, რეალური და ეკუმენური თვალსაზრისით, *თანამონაწილეობა* არის უძველესი ფენომენი, რომელმაც *ისო(ნ)ის* მუსიკაშიც ჰპოვა ასახვა. საზოგადოებისათვის ეს არის გრძნობების გაზიარების, გაერთიანების, გაძლიერების უნივერსალური შესაძლებლობა, რადგან იგი ადამიანური ბუნების საფუძველია. *თანამონაწილეობის* კულტურა გამოიყენებოდა საერო და სასულიერო ცხოვრებაში, ხოლო საერთო ელემენტები ასოცირდებოდა *ისონთან*, როგორც ჰეტეროფონიულ მუსიკალურ სააზროვნო ელემენტთან.

მრავალხმიანობა, რომელიც მოიცავს სამხრეთ-დასავლეთ ბალკანეთის მნიშვნელოვან გეოგრაფიულ არეალს, ზასიათდება საზოგადოების კოლექტიური აღქმით და სოციალური საქმიანობის მნიშვნელობით; თუ მას შევადარებთ, მაგალითად, ჩრდილო ალბანეთის და საბერძნეთის მონოდიურ მუსიკას, დავინახავთ, რომ ეს კოლექტიური მეხსიერების უეჭველი დადასტურებაა. თავდაპირველად *იმუსი* ჟღერდა მხოლოდ ოჯახებში ან თემის თავყრილობებზე, და წარმოადგენდა გაზიარებულ კოლექტიურ მეგვიდრეობას. ასე გახდა მუსიკა აუცილებელი სამხრეთ-დასავლელი ბალკანელებისთვის არა მარტო საქორწინო და დასაფლავების წეს-ჩვეულებების

შესრულებისას, არამედ ყოველდღიურ ცხოვრებაში. სიმღერები ფუნქციონალურია და ხშირად „განპირობებულია“ სპეციალური შემთხვევებისა და ხალხის მიერ, რომელმაც თავის დღესასწაულებებზე *იმუსს* განსაკუთრებული ადგილი მიანიჭა. ეს რეპერტუარი საწყის ეტაპზე დაკავშირებული იყო სახლში, „სუფრის გარშემო“, ან გარეთ, „ცეცხლის გარშემო“ ჯგუფურ სიმღერასთან. მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში *იმუსი* გარდაიქმნა სადღესასწაულო სიმღერად; მას ასრულებდნენ ოფიციალური ანსამბლები, რომელთა პატრონაჟი და ცენზურა სახელმწიფოს მხრიდან ხორციელდებოდა. ეს ის მახასიათებელია, რომელიც სოციალისტური იდეოლოგიის შესატყვისად განვითარდა.

როგორც ალბანური ეთნიკური ჯგუფების (ლაბი, ტოსკი, ჩამი და მუზეჩი) სასიმღერო ვარიანტებში, ისე ჩრდილოელი ბერძნების (ჩრდილო ეპირუსი) უთანხლებო მრავალხმიან სიმღერაში *ისო* ასრულებს მათგან განსხვავებულ და გამაერთიანებელ როლს. იგი ორგანიზებას უკეთებს ფრაზას და ითვლის პაუზას, სანამ ძირითადი ხმა თავიდან დაიწყებს; ამავე დროს, იგი დამატებით დროს აძლევს პირველ (ალბანურად *marrës* – *აძლები*) და მეორე სოლისტს (ალბანურად *kthyes* – *მოპასუხე*) მკაფიო ჟღერადობის მიღწევისათვის. *ისოს* პარტია, გამაერთიანებელი კომპონენტი, მოითხოვს რამდენიმე ადამიანის მონაწილეობას ჟღერადობის მეტი სიმკვრივის შესაქმნელად და სიმღერის გასაგრძელებლად. მაგრამ ბალანსი ყოველთვის უნდა შემოწმდეს, რათა საუკეთესო რეზონანსი იქნას მიღწეული. *იმუსის* შესრულებაში მონაწილეობს ორი ან სამი სოლისტი, რომლებიც „მოდახილისა და პასუხის“ ფუნქციას ასრულებენ. მათ ზურგს ვოკალური *ისონი* უმაგრებს. ექრემ ცაბეჯი აღნიშნავს, რომ „ტოსკერიას სიმღერები პოლიფონიური, ქორალური და სოციალური სიმღერებია.... ისინი გვევლინება არა განმარტებული ცხოვრების, არამედ თემის ერთობის გამოხატულებად“ (Çabej, 1975: 129) (აუდიომაგ. 1).

ჩამოყალიბების ეტაპზე, ადგილობრივ კულტურულ კონტექსტში, *იმუსმა* შეისისხლხორცა ბიზანტიური სამყაროსთვის დამახასიათებელი ენები და სოციალური ქმედებები, რაც გავლენას ახდენდა კულტურაზეც. *ისო(ნ)* თავდაპირველი ფუნქცია და როლი განსხვავდებოდა მოგვიანებით შეძენილისგან. მას გაერთიანების ფუნქცია უფრო ჰქონდა, ვიდრე მელოდიის ჰარმონიზებისა, ჟღერადობითაც უფრო რბილი იყო. ამჟამად მხოლოდ შორეულ, მიგრებულ მხარეებში თუ შეგვხვდებით *ისონს* კვლავ ემბრიონულ და ნაკლებად განვითარებულ მდგომარეობაში, გარდა სადღესასწაულო ტიპის შესრულებისა.

იმუსის სტრუქტურების, სტილებისა და ლინგვისტური იდიომების განვითარება დაახლოებით მე-14 საუკუნეში შეიმჩნევა ალბანურად მოსაუბრე ხალხთა მუსიკალურ კულტურაში.

ისონი მნიშვნელოვანი კომპონენტია ბიზანტიურ საეკლესიო მუსიკაშიც, როგორც გამაერთიანებელი, ინტეგრაციული ელემენტი. იგი სრულდება ეკლესიებში, რელიგიური დღესასწაულების დროს. თავდაპირველად, როცა *ისონი* გამოიყენებოდა ბიზანტიურ გალობაში, პედალური ტიპის შესრულებით, ის მხოლოდ გალობის სწორხაზოვან განვითარებას ემსახურებოდა. ქვემოთ მჟღერი ბურღონული ტონი უცვლელი იყო (როგორც *იმუსში*), განსხვავებით დღევანდელი ბერძნული გალობისაგან.

ათონის მთაზე, სადაც გვიანი ბიზანტიური გალობა გავრცელებული, შემსრულებლები ცდილობენ, შეინარჩუნონ ადრეული ბიზანტიური გალობის ტრადიცია, რომელშიც ჰარმონია არ იცვლება, *ისონი* არის მხოლოდ ფუნდამენტი და არ გააჩნია ჰარმონიული როლი. სწორედ ამაშია მისი გამაერთიანებელი ფუნქცია. ბურღონი/*ისონი* არის ერთიანობის გამოხატვის გზა. ეს არის მხოლოდ ჰეტეროფონიული გაფორმება და სხვა არაფერია, თუ არა თანხლება ზუზუნით (აუდიომაგ. 2).

მე-15-19 საუკუნეებს შორის, ნეო-ბიზანტიურ პერიოდში, *ისონის* განვითარება წარიმართა გაერთიანების გზით, რომლის მიზანი იყო მონოფონიური, არაპარმონიზებული მელოდიის გამყარება ბურღონით. მისი მთავარი ფუნქცია იყო შეენარჩუნებინა სიმაღლე და დახმარებოდა მგალობელს ინტერვალების სწორად შესწავლაში, ემოძრავა კილოში (გადაენაცვლებინა ტეტრაქორდის ტონები მელოდიური განვითარებისას) და მონაწილეობა მიეღო გალობაში. საბერძნეთში და დანარჩენ ახლო აღმოსავლეთში გალობის ისეთი ახალი თავისებურებები, როგორიცაა ტემბრული ნიუანსირება, ინტერვალური სიდიდეების ცვალებადობა, რაც ვლინდება ინტონაციის მერყეობაში (ინტერვალების გაფართოებასა და შემცირებაში), ნახევრად ცხვირისმიერი ტონები და ზედმიწევნით დაშუშავებული მელოდიური ორნამენტები განსხვავებული მიმართულებით განვითარდა (აუდიომაგ. 3).

ბალკანეთის ეპირუსის (ყოფილ რომაულ) ზონაში, *ისოზე* დაფუძნებული მრავალხმიანი უთანხლებო სიმღერის (*იმუსი*) ზეპირი ტრადიცია თანაარსებობს იმავე რეგიონის ბიზანტიურ *ისონთან*. *იმუსის* ადგილობრივი ტრადიციისა და სამხრეთ-დასავლეთ ბალკანეთის ბიზანტიური მუსიკის ურთიერთზეგავლენა კანონზომიერია ამ რეგიონის მოსახლეობის შემადგენლობის გათვალისწინებით; ალბანელებს, ვლახებს, ბერძნებს და, ჩამოთვლილთაგან ყველაზე ნაკლებად – სლავებს ყოველდღიური კავშირი ჰქონდათ ერთმანეთთან. აქედან გამომდინარე, სესხება ბუნებრივი იყო და ხშირად გაუცნობიერებლად ხდებოდა, განსაკუთრებით ჩამებს შორის. წარსულში ისინი ცხოვრობდნენ ახლანდელი საბერძნეთის მიწაზე, თავიანთი ბერძენი მეზობლების გვერდით; მღეროდნენ სიმღერებს ალბანურ ადგილობრივ დიალექტზე, რომელიც თავად ალბანელებისთვისაც განსაკუთრებულად გამორჩეულია (აუდიომაგ. 4). ალბანელი მეზობლების გვერდით, პარაკლამოსში, ეპირუსში, ბერძნულ ენაზე მღერიან; მსგავსია მათი სიმღერაც, ისევე, როგორც ჩაცმულობა და სხვა თავისებურებები. იგივე შეიძლება ითქვას არომანულ/ვლახურ ეთნიკურ ჯგუფებზე, რომლებიც ცალკე თემებად სახლობენ ალბანელებსა და ბერძნებს შორის (აუდიომაგ. 5, 6).

ნეო-ბიზანტიურ საეკლესიო *ისონს* უფრო ბევრი საერთო აქვს სამხრეთ-დასავლეთ ბალკანეთის *იმუსის* საერო ზეპირ ტრადიციასთან, ვიდრე ბადია დი გროტაფერატაში გამოყენებულ *კრუბურდონის* ტიპის *ისონს*. შეიძლება ითქვას, რომ სამხრეთ იტალიასა და სიცილიაზე არბერეშის (Arbëresh) დიასპორის ლიტურგიული საგალობლის ზეპირი ტრადიცია ეფუძნება კლასიკურ ბიზანტიურ, შუა საუკუნეების გალობის სტილს და დასავლური გალობის ტიპს უფრო უახლოვდება, ვიდრე ნეო-ბიზანტიურ მუსიკას.

არბერეშის ლიტურგიული *ისონის* ტრადიციის კვლევისას კრუტა აღნიშნავს: „ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი, რომელიც ბურღონის წარმოშობის საკითხს უფრო ართულებს და კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს მის არსებობას ბიზანტიურ გალობაში, არის კავშირი იტალიის არბერეშის მართლმადიდებელი ეკლესიის მრავალხმიან სიმღერასთან, რაც უძველესი ტრადიციის მიუხედავად, ვერ ახდენს იდენტიფიკაციას *ისონთან*... მე-14 საუკუნემდე მაინც, როდესაც დაიწყო არბერეშების მიგრაცია იტალიისკენ, სამხრეთ ალბანეთში ბიზანტიური ლიტურგიული საგალობელი *ისოს* გარეშე განვითარდა” (Kruta, 1991, 68-9).

კრუტას განმარტება ზუსტია. 2006 წლის ზაფხულში სიცილიაზე ჩემი ყოფნისას, პალერმოს პროვინციის ხუთ პატარა ქალაქში მცხოვრები არბერეშების დიასპორის ბიზანტიურ ლიტურგიაში ვერ ვიპოვე *ისონის* ოდესმე არსებობის დამადასტურებელი ვერც ერთი ფაქტი. არბერეშების მუსიკალური მემკვიდრეობის მთავარ ცენტრს – პიანა დელი ალბანეზის ბიზანტიურ ეკლესიას სიცილიაზე (1914 წლამდე ცნობილი იყო, როგორც პიანა დეი გრეჩი) – აქვს

ზეპირი ტრადიციით მიღებული საკუთარი სპეციფიკური რეპერტუარი, რომელიც მელოდიურად განსხვავდება ნეო-ბიზანტიური ლიტურგიისგან; ეს უკანასკნელი *ისონს* იყენებს, ხოლო არბერემის ბიზანტიური მუსიკალურ ტრადიცია – არა. ნეო-ბიზანტიური მუსიკა იყენებს მე-იფე და რბილ ქრომატულ ინტერვალებს (გადიდებულ სეკუნდას) რვა ხმის (ოქტოიზონის) მოდალურ სისტემაში, მაშინ, როცა არბერემის ბიზანტიურ ტრადიციას სისტემის საკუთარი სპეციფიკური ორგანიზაცია აქვს, სრულიად თავისუფალი ბიზანტიურის გავლენისაგან. მე-15 საუკუნიდან ოსმალეთის მიერ ბალკანეთის ოკუპაციის დროს ძალიან მნიშვნელოვანი გახდა ბიზანტიური სიმღერის ახალი, ჰარმონიული და კილოური კომპონენტები (ე.ი. *ისონი* და გადიდებული სეკუნდა), ხოლო ბალკანეთის გარეთ არბერეშების ბიზანტიურ სიმღერაში *ისონი* განიხილება, როგორც თანამედროვე ესთეტიკური მახასიათებელი და თანამედროვე სიახლე. სიცილიაზე, კალაბრიასა და, განსაკუთრებით, გროტა ფერატას სააბატოში, კლასიკური ბიზანტიური გალობა დღესაც გამოიყენება, მაშინ, როცა საბერძნეთის მართლმადიდებელ ეკლესიაში ნეო-ბიზანტიურ მუსიკას გალობენ.

შუა საუკუნეების თეორიულ ტექსტებსა და სანოტო ხელნაწერებზე დაყრდნობით, გროტაფერატელმა ლორენცო ტარდომ (Grottaferata) სათავე დაუდო *ისონის* შესრულებას არა ყველაზე დაბალი ბეგრისა და კილოს საფუძვლის სახით (ანუ ისე, როგორც ის ბალკანეთში განვითარდა 1453 წლის შემდეგ), არამედ, საორდანო-პედალური სახით, ან *კრუბურდონის* სტილში, განსაკუთრებით, როგორც სოლო მელოდიას სამხმოვანებების ქორალური აკომპანემენტით.

ტარდომ დიდი წვლილი შეიტანა უძველესი ბიზანტიური გალობის აღორძინებაში. თუ იმ დროის სხვა მეცნიერები აღნიშნული პრობლემის თეორიული ასპექტებით ინტერესდებოდნენ, ტარდოსთვის მნიშვნელოვანი იყო როგორც თეორიული, ისე პრაქტიკული პრობლემატიკა. თუმცა, ტარდომ ყურადღება გაამახვილა *ისონზე*, არა, როგორც გამაერთიანებელ ელემენტზე, არამედ, როგორც გამოხატვის საშუალებაზე, რომელიც ხელს უწყობს საგალობლის ესთეტიკურად შესრულებას. ზოგიერთი თანამედროვე თეორია იზიარებს ტარდოს მოსაზრებას, რომლის მიხედვითაც, *ისონი* გავრცელებული იყო შუასაუკუნეების იტალიაში. ტარდო აღნიშნავს: „*ისონის* შესრულების ეს ტიპი – sotto voce ჰარმონია – ჩანაწერების სახით შემორჩენილია რომში. ბერძნული კოლონიის აყვავების ხანაში ბერძნულ საგალობლებს ჩაენაცვლა ლათინური საგალობლები, არა მხოლოდ ლიტურგიული, არამედ არალიტურგიული ფუნქციებითაც“ (Tardo, 1938: 392). სწორედ ამის საფუძველზე „ჩაისახა გრიგორიუსული გალობის, რომელიც, თავის მხრივ, ბიზანტიური გალობის განშტოებას წარმოადგენს, ორღანის თანხლებით შესრულება“ (Tardo, 1938: 392).

ტარდო ასევე განმარტავს ტონიკაზე დამყარებული „მარტივი“ და ტონიკიდან დომინანტისკენ მიმავალი „ორმაგი“ *ისონის* გამოყენებას. ის ამ მოძრაობას აღიქვამდა ჰარმონიად ან პოლიფონიის გარკვეულ ფორმად. „აქ არის ნაწილები, – წერდა ის – სადაც *ისონი* არ უნდა ისმოდეს, ადგილები, სადაც *ისონი* სუსტად უნდა ისმოდეს და, ასევე, ადგილები, სადაც *ისონი* რეალურად უნდა გახდეს მთელი სიმღერის მყარი ფუნდამენტური ტონი (Tardo, 1938: 393). ის წერს: „*ისონი* შეესაბამება ისეთ თანმხლებ ბეგრებს, როგორიცაა საორდანო პედალი ან ე.წ. *კრუბურდონი*“ (Tardo, 1938: 390).

ნათელია, რომ ტარდოს დირიჟორობით ბიზანტიური საგალობლების შესრულებისას, ზოგიერთ ლიტურგიულ პიესაში თავს იჩენს „თანხლების“ მისეული აღქმა. მაგალითად, *კრუბურდონი* მას ესმის, როგორც კონსონირებული აკორდის გავრცობილი ჰარმონია (აუდიომაგ. 7).

მიუხედავად იმისა, რომ ეკლესიის მთელი რიგი არბერეშელი მსახურები მთელი XIX საუკუნის განმავლობაში სწავლობდნენ და მუშაობდნენ გროტაფერატასა და რომის Collegio Romano-ში, არც ერთ მათგანს არ უცდია, მეთოდურად წარმოედგინა *ისონის* პრაქტიკა არბერეშის, სიცილიისა და კალაბრიას ეკლესიების ყოველდღიურ მუსიკალურ ლიტურგიაში. ისინი ლოიალურად იყვნენ განწყობილი საკუთარ ეკლესიებში უძველესი ბიზანტიური წეს-ჩვეულებების, რიტუალის დაცვის მიმართ, მღეროდნენ ტრადიციულად, ბერძნულად და ზოგჯერ ალბანურადაც; ამდენად, დიდი სურვილი არ ჰქონიათ შემოეტანათ „ახალი“ მასასიათებლები თავიანთ გალობაში, იქნებოდა ეს *ისონი*, ბალკანეთის პოსტ-ბიზანტიური ტრადიცია თუ ბიზანტიის შუა საუკუნეების უძველესი იტალიური წესი. თუმცა, ბოლო ხანს სიცილიაში *ისონს* იყენებდნენ, როგორც თანამედროვე შემოქმედებით კომპონენტს, სიახლეს. ეს იყო გარკვეული მცდელობა იმისა, რომ *ისონი* ადაპტირებულიყო ტრადიციულ არბერეშის გალობაში; მაგრამ, ჩემი აზრით, მისი ჟღერადობა თავისებურებით გამოირჩევა. დარწმუნებული ვარ, რომ *ისონი* არ გადმოსულა იტალიურ ნიადაგზე ბალკანური საეკლესიო სიმღერიდან, როცა თურქების მიერ ნახევარკუნძულის დაპყრობის შემდეგ პრაქტიკოსმა შემსრულებლებმა დატოვეს ტერიტორია. *ისონმა* გავრცელება დაიწყო მხოლოდ ბიზანტიური იმპერიის ძირითადი ცენტრებიდან და მას დასჭირდა ათწლეულები და საუკუნეები იმისათვის, რომ ფეხი მოეკიდებინა ეპირუსის ტერიტორიაზე.

მელურგიული კვლევებით დაინტერესებულმა ადამიანებმა ყურადღების მიღმა არ უნდა დატოვონ ის ფაქტი, რომ ბიზანტიური მუსიკის განშტოებას, რომელიც სიცილიაზე მცხოვრებ ალბანელებთანაა გავრცელებული, უხვად აქვს შემონახული გამორჩეული, ცოცხალი *მელურგიული* ტრადიცია თავისი რელიგიური „წვილმანებით“. ისევე, როგორც ბიზანტიური მუსიკის უძველეს ხელნაწერებს აქვს საკუთარი გრამატიკა და სტილი, სიცილიური ტრადიცია მიჰყვება ძალიან მნიშვნელოვან, განსაკუთრებულ ნორმებს, რომლებიც განსაზღვრავს მათი მელიოდიების სტრუქტურას: ესაა ოქტოინოსი და სიცილიური ტრადიციული მელიოდიები: *მელიზმური*, *ირმოლოგიური*, *სტიქარონული*. არბერეშელმა მკვლევარმა პაპას მატეო სკიამბრამ (1914-1967) გამოავლინა, რომ სიცილიურ-ალბანური ტრადიცია ასევე მიჰყვება კომპოზიციის პრინციპს მელიოდიური ფორმულებით. მან გვიჩვენა, რომ „*მელურგიული* ტრადიცია, რომელიც სიცილიაზე შევიდა პელოპონესუსის, კრეტისა და კვიპროსის კუნძულებიდან და ბოლოს ეპირუსის ჰიმარადან, ველემის თანახმად, აღმოჩენილია იმავე ტერიტორიაზე, რომელზეც სირიიდან შემოსული მუსიკაა გავრცელებული“ (Sciambra, 1965-66: 316). ეს მასასიათებელი, ხმელთაშუა ზღვის აუზის ქვეყნების მსგავსი მელიოდიური ფორმულები, სკიამბრას აზრით, შეიძლება ჩაითვალოს სიცილიურ-ალბანური ტრადიციის ორიგინალურ ღირებულებად. ბიზანტიური მელიოდიებისა და მათი მელიოდიური ფორმულების განხილვისას ველეში ასკვნის: „კომპოზიციის ამ პრინციპის აღმოჩენა გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე თავიდან ფიქრობდნენ. შემდგომმა კვლევებმა გვიჩვენა, რომ მისი გავრცელება არ შემოიფარგლებოდა მხოლოდ რამდენიმე რეგიონით, არამედ წარმოადგენდა აღმოსავლურ მუსიკაში გაბატონებულ კომპოზიციურ პრინციპს და ქრისტიანული მუსიკის ექსპანსიასთან ერთად გავრცელდა მთელს ხმელთაშუა ზღვის აუზში“ (Wellesz, 1949: 269).

ტრადიციული *იმუსის* საზოგადოების წევრები და მართლმადიდებლური რელიგიის მოღვაწეები არ აღიარებენ კავშირს ამ ორ რეპერტუარს შორის. თუმცა, გარკვეული კავშირები მაინც შეიძლება დავინახოთ მიკროტონური ინტერვალების, მოდალობის, თავისუფალი რიტმის, იმპროვიზებული ორნამენტების, ინტონირების პროცესისა და, ყველაფერთან ერთად, *ისონის* სახით, რომელიც ორივე ტრადიციაშია გავრცელებული. ამ ორ, სრულიად განსხვავებულ

ტრადიციას შორის კავშირის დასადგენად, აუცილებელია შემდგომი კვლევა, თუმცა, ჩემი აზრით, გარკვეულ ფარგლებში.

ისონი სიმღერის ამ ორ ფორმას შორის არსებული ძლიერი კავშირია, რომელიც არაჩვეულებრივად გადმოსცემს სამხრეთ-დასავლეთ ბალკანეთში გავრცელებული მუსიკის სულს. ორივე ტრადიცია, საეროც და სასულიეროც, ცდილობს, დაიცვას საკუთარი, საერთო მუსიკალური კულტურა.

შენიშვნები

¹ ეპირუსი არის ჩრდილო-დასავლეთი საბერძნეთისა და სამხრეთ ალბანეთის ერთ-ერთი გეოგრაფიულ-ისტორიული პროვინცია

აუდიომაგალითები

აუდიომაგალითი 1. გიროკასტერის ნუგბარი (ალბან. *Thëllëzë e Gjirokastrës*), გიროკასტერის ვოკალური ანსამბლი, ალბანეთი – ვოკალური პოლიფონია, INEDIT, Auvidis distribution, 1995.

აუდიომაგალითი 2. წმ. იოანე კუკუზელი, *Anagrammatismos*, XIV ს. შუა საუკუნეების ბიზანტიური გალობა, Cappella Romana, Ioannis Arvanitis, Gothic Records, Seattle, USA.

აუდიომაგალითი 3. წმ. იოანე კუკუზელი, *დამიფარე, ო, დიდებულო!*, კრებულიდან *Mathimata (Psalms-Sticheron-Kratima)*, ბერძნულ-ბიზანტიური გუნდი, ხელმძღვანელი ლ. ანგელოპულოსი, Editions Jade, 1995.

აუდიომაგალითი 4. *ზეთისხილის ხესთან* (ალბან. *Ne ulliri*'), ჯგუფი *Dodona*, Fier, Trashëgimia shpirtërore, Ministria e Kulturës, Rinisë dhe Sporteve, 2003.

აუდიომაგალითი 5. *დედამ ცხვრების სამწყემსად გამგზავნა* (ალბან. *Më dërgoi nëna me dele; in Aromanian: Niqisië dadaë*, Andon Poçi) პოლიფონიური სიმღერები, ცოცხალი შესრულება პალასში, Eurodisc S.A.5

აუდიომაგალითი 6. *ერთ შაბათ ღამეს* (ბერძნ. Ένα Σάββατο βράδυ), POGDORIANI/KATAGRAFES TRAGOUDION STON PARAKALAMO-DIMOS ANO KALAMA – VASILIS RAPTIS (2CD AND VIV-LIO).

აუდიომაგალითი 7. *Asate Kyrie* პირველი ზმა, კრებულში *L'Antica Melurgia Bizantina*, ბადია გრეკა დი გროტაფერატას მელურგიული სკოლის გუნდი, ხელმძღვანელი პადრე ლორენცო ტარდო, ჩაწერილია 1953-1956 წ.წ.

ENO KOÇO
(ALBANIA)

**THE *ISO(N)* – A PARTICIPATORY COMPONENT IN THE
SOUTH ALBANIAN MULTIPART UNACCOMPANIED
SINGING AND IN BYZANTINE CHANT**

An *Iso(n)*, a drone-holding note, comes from the Greek (ἰσόν) and is the voice that provides drone in Byzantine chant (Eastern Christian Chant). This is the liturgical music of Orthodox Churches, whereas the Iso-based multipart unaccompanied singing (abbreviated in this paper as IMUS) has developed as a secular repertoire. In Albanian, the same word for the same function in the oral traditional IMUS is spelt Iso. Both versions of the spelling will be used throughout this survey, *Ison* in the sense of Byzantine chant and Iso referring to South Albanian *Imus*. An intermediate form of spelling with the use of parenthesis, *Iso(n)* will also be used in order to characterise a liaison between the two linguistic forms. In both types Iso was never written down, but in Byzantine ecclesiastical chants *Iso(n)* is a written neume, the earliest scored records of which can be found only from the beginning of the 19th century.

Iso(n) or drone, as a participatory component of the IMUS of south Albania and North Epirus, and Byzantine chant, has evolved and been orally transmitted and integrated in Southwest Balkan oral traditions of multipart pentatonic singing and univocal Byzantine monody. The integration and then consolidation of *Iso(n)* into secular multipart and liturgical singing with its function as a sustained final in relation to the melody, might have occurred approximately at the same time, Late Middle Ages, although it cannot be excluded that the drone used in both forms of unaccompanied singing may have originated earlier. Nevertheless, further investigation into the possibility of the use of Ison is to be carried out, as no written records support its existence.

From the viewpoint of social activity, and in genuine and ecumenical sense, participation is an old phenomenon which has also been reflected in musical *Iso(n)*. Participation is a universal way of sharing, joining, strengthening the sense of community; it appears that participation is the basic need of human nature. Participatory culture is applied in secular and sacred cultures and the participatory element has been associated with *Iso(n)*, an element of heterophonic musical means.

The multipart expression, which covers significant geographical area of the Southwest Balkans, is characterised by the collective sense of community and its importance as a social activity, compared, for instance, with the monodic expression of the music of North Albania and mainland Greece, is a living manifestation of group memory. In the beginning IMUS was used only at family or communal social gatherings, being a shared collective heritage, such music becomes necessity for the Southwest Balkan population during weddings and funerals and in everyday life too. The songs are functional and closely bound to specific occasions and customs, and people attribute IMUS a honorary place in their festivities. This repertoire was initially associated with indoor group singing “around the table” or “around the outdoor fire”. In post-WWII period it was transformed into a festival-type singing as well and was organised in the form of an institutionalised ensemble culture under the state

patronage and state censorship, a feature that developed along socialist lines.

In the multipart unaccompanied singing the Iso feature plays an organisational and participatory roles, as in Albanian ethnic communities of the *Lab*, *Tosk*, *Cham* (*Çam*) and *Myzeqe* versions, also in North Greek (North Epirus) types; it organises the phrase and calculates the pause before restarting the main tune; it adds to the precise timing, allowing the first soloist (Alb. *marrës*, taker) and second soloist (Alb. *kthyes*, answerer) to be clearly heard. The Iso part, the participatory component, requires several people to create more density in order to “hold” the singing, but the right balance has to be always checked in order to achieve the best resonance required. IMUS structure involves two or three soloists engaged in a kind of musical interaction - “call and response” interplay, backed by the vocal Iso. Eqrem Çabej states that the “songs of *Toskëria* are polyphonic, choral, social songs . . . a symbolic expression not of the solitary dwelling, but of the community one” (Çabej, 1975: 129) (audio ex. 1).

At the dawn of its formation as indigenous cultural contexts, *IMUS* embedded languages and social activities practiced in the Byzantine world interacted with this culture. *Iso(n)* itself did not play the same role as it did in a later period; its sound production was much softer and its mission was only to participate, rather than support harmonised melodies. There are still remote areas where an embryonic and undeveloped *Iso(n)* can be heard, away from festival-type performances.

As *IMUS* structures, styles and linguistic idioms developed, its predominance, extended as more of an Albanian-speaking musical culture from around the 14th century onwards.

Ison is an important component, as a participatory, integration and unifying element of Byzantine ecclesiastical music as well. It is performed in the churches of towns and villages at religious ceremonies. When Ison was initially used in Byzantine chant, it only sustained the chant in a straight line in a pedal-note fashion. The drone was (as in *Imus*) an unchangeable underlying tone, which is different from the present-day Greek chant; its main role, apart from functioning as the key/basic note was to allow for participation, without having any intention that this second voice would create, in a technical sense, polyphony. On the Mount Athos, where Late Byzantine Period singing is practiced, practitioners are trying to preserve the earlier tradition of Byzantine chant in which the harmony does not change, so Ison is a basic one and does not play harmonic or rational role, but is, more than anything else, participatory. The drone/Ison reflects the way one participates in the singing. It is of a heterophonic design, which means nothing but humming along (audio ex. 2).

Between the 15th and 19th centuries, during the Neo-Byzantine period, Ison took a totally different course, that is a participatory role with the aim to reinforce the melody in the form of a sustained single tone within an originally monophonic, non-harmonised, chant. Its basic role relied on maintaining the pitch, helping the chanter learn correct intervals, moving within a Tone (shifting to the prominent tones of the tetra chords in the melodic movement) and participating in chanting. In Greece and elsewhere in Middle East, the novelty features such as the timbral nuances, size of intervals comprising fluctuation in the intonation (expansion and contraction of intervals, augmented seconds in particular), semi-nasal tone qualities, highly wrought melodic embellishments developed with different inclinations (audio ex. 3).

In ex-Roman Epirus zone of the Balkans (*Vetus* and *Nova*), the oral traditions of *Iso(n)*-based multipart unaccompanied singing (*Imus*) coexisted with Byzantine Ison of the same region. Interaction of the local tradition of *IMUS* with Byzantine music in Southwest Balkan area would have been normal because the population of this region, the Albanians, Vlachs, Greeks, and, to a lesser degree,

Slavs, had contacts not only in their places of worship but, more importantly, in their everyday life as well. Therefore, borrowing and lending was a natural and often unconscious process, particularly among the Chams, who, in the past, used to live on the present-day Greek lands and close to their Greek neighbours. They sang songs in their own local Albanian dialect, which is very distinctive even among the Albanians themselves (audio ex. 4). In Parakalamos, in Epirus, in the Albanian neighbourhood, although the songs are sung in Greek, the singing, as well as the dress and certain characteristics of these ethnic group peoples are very much related, if not almost similar, however, with some nuances between the areas. The same analogy could be applied to Aromanian/Vlach ethnic groups who live in communities between the Albanians and Greeks (audio ex. 5,6).

Neo-Byzantine ecclesiastical *Iso(n)* has more in common with the secular oral tradition of IMUS of the Southwest Balkans than with the *falsobordone* type of *Iso(n)* used at Badia di Grottaferrata. It can be said, that the oral tradition of liturgical chant of the Arbëresh Diaspora of South Italy and Sicily is based on classical Byzantine, Medieval style chant, and it is closer to Western chant than Neo-Byzantine music.

Investigating the possibility of liturgical *Iso(n)* tradition among the Arbëresh, Kruta notes that “an important fact which makes the genesis of the drone appears more complex and puts a question mark to its early existence in Byzantine chant, is the link with the polyphonic song of the Orthodox Church of the Arbëresh of Italy, which, despite its ancient tradition, does not identify *Iso(n)*... At least until the 14th century when the migration movements of the Arbëresh towards Italy began, the Byzantine liturgical chant in South Albania developed without *Iso*’ (Kruta, 1991: 68-9).

Kruta’s assessment is accurate. During my visit to Sicily in the summer 2006, I found no evidence to suggest such *Iso(n)* ever existed in the Byzantine liturgy of the Arbëresh Diaspora residing in five small towns in the province of Palermo. Main centre of this Arbëresh musical patrimony–Byzantine church of the Piana degli Albanesi in Sicily (known as Piana dei Greci before 1914) – has its own specific repertoire, transmitted orally, melodically different from Neo-Byzantine liturgy; the latter employs *Iso(n)*, whereas Arbëresh Byzantine musical practice does not. Neo-Byzantine music uses hard and soft chromatic intervals (augmented seconds) in its Eight Tone (Oktoechos) modal system, whilst Arbëresh Byzantine musical tradition has its own specific organisation of this system largely unaffected by Neo-Byzantine music. During the Ottoman occupation of the Balkans, from the 15th century onwards, new components of Byzantine singing, harmonic and modal (i.e. *Iso(n)* and augmented second) became very important, whereas for Arbëresh Byzantine singing outside the Balkans, the *Iso(n)* component is treated as a modern aesthetic feature and as something of recent novelty. In Sicily, Calabria and in the Abbey of Grottaferrata in particular, classical Byzantine chant is still practiced in liturgy, whereas in nearly all monasteries of the Greek Orthodox Church they use Neo-Byzantine music.

Based upon medieval theoretical texts and notated manuscripts, Lorenzo Tardo of the Badia di Grottaferrata conceived the performance of *Iso(n)* not as it developed in reality in the Balkans after 1453, that is as the lowest sound and foundation of the mode, but in organ-pedal or *falsobordone* style, specifically the solo melody with a triadic form of choral accompaniment.

Tardo put a great deal of effort into the practical revival and performance of ancient Byzantine

chants. If other scholars of his time were interested in the theoretical aspect of this field, Tardo's inclination was both in theoretical and practical matters. However, Tardo, apparently, conceived the *Iso(n)* not as an element of participation but as an *expressive means* contributing to the *aesthetic* performance of chant. There are some contemporary theories, which suggest that the ison, as Tardo also believes, was used in medieval Italy. He stated: "On the practice of this kind of ison, that is the *sotto voce* chord, records are preserved also in Rome. When the Greek colony was flourishing, the Greek chants alternated with the Latin ones, not only in the liturgical but also extra-liturgical functions" (Tardo, 1938: 392). It is on this basis that "the Gregorian chant, the far filiations of the Byzantine chant, has started to be accompanied by the organ" (Tardo, 1938: 392).

He also gives an explanation of the use of a "simple" ison based on the tonic, and a "double" ison, as he named the movements from the tonic to the dominant; he was inclined to perceive these movements as harmonic, or a certain form of polyphony. "There are parts", he explains, "where the ison should not be heard, in some other parts where the ison should be slightly heard, and there are points where the ison should really sustain the fundamental tone of the whole singing part" (Tardo, 1938: 393). "The ison", he wrote "corresponds to an accompanying note similar to the organ pedal or the so-called *falsobordone*" (Tardo, 1938: 390).

Listening to Tardo's own performances of Byzantine chants where he acted as conductor, his perception of the 'accompaniment' used in some of liturgical pieces is obvious. Here is an example where the *falsobordone* is conceived as spread harmony of a consonant chord (audio ex. 7). Although several Arbëresh clerics studied and worked at *Grottaferrata* and the *Collegio Romano* in Rome from the end of 19th century to this day, none of them tried to methodically introduce *Iso(n)* practice into their everyday musical liturgy of the Arbëresh churches of Sicily and Calabria. Just as they were loyal toward the preservation of ancient Byzantine rite in their church, sung in traditional Greek and recently in Albanian, so were they reluctant to introduce "new" features into their chants, such as the case with the *Iso(n)*, borrowed either from the post-Byzantine new tradition of the Balkans or the Byzantine medieval tradition of Italy. However, in recent times in Sicily the *Iso(n)* component started to be treated as a modern creative feature, as a kind of novelty. Thus, efforts have been made to adopt a kind of *Iso(n)* to the traditional Arbëresh chants, but, in my view, it sounds a bit peculiar. I believe that no *Iso(n)* was brought onto Italian soil from the Balkan church singing when its practitioners left the peninsula after the Ottoman conquest. This is because the *Iso(n)* had only begun to be disseminated from the main centres of the Byzantine Empire and it took decades if not centuries to get introduced into the remote areas of Epirus.

Those who are interested in melurgic studies should not ignore the fact that the branch of Byzantine music, where the Albanians of Sicily are involved, has an abundant, precious and living melurgic tradition conserved with religious meticulousness. In the same way that the manuscripts of ancient Byzantine music are characterised by their grammar and style, so the Sicilian tradition follows particular, some very important norms which determine the structure of their melodies; these are the *Ορχήγχος* and Sicilian traditional melodies: *melismatical*, *heirmological* and *sticheraic*. The Arbëresh scholar, Papas Matteo Sciambra (1914-1967) revealed that the Sicilian-Albanian tradition also follows the principle of composition of melodic formulae. It has been shown that "the melurgic tradition, which reached Sicily with the clergy originating from the isles of Peloponnesus, Crete and Cyprus and in the end from Himara in Epirus, was found in the same ambit as the music coming,

according to Wellesz, from Syria” (Sciambra, 1965-66:316). This characteristic, the Mediterranean-like melodic formulae, concluded Sciambra, can be considered as an original value of the Sicilian-Albanian tradition. In discussing Byzantine melodies and their melodic formulae Wellesz asserts: “The discovery of this principle of composition is of far greater importance than was at first thought. Further investigations have shown that it was not confined to the melodies of a few areas, but was the ruling principle of composition in Oriental music and, with the expansion of Christian music, it spread all over the entire Mediterranean basin” (Wellesz, 1949: 269).

The members of traditionalist IMUS communities and the members and congregations of Orthodox religious practitioners do not acknowledge any relationship between the two repertoires. Nevertheless, we may suggest some similarities in the traces of microtonic intervals, modal character, free rhythms, improvised ornamentations, process of intoning, as well as a thoroughly vocal repertoire posed to the process of oral transmission, and – above all – the *Iso(n)*, all of which are found in both traditions. Further research is required to sufficiently identify the relation between these two very different traditions but nevertheless there seems to be scope for further study in this area.

Being the strongest bond between these two forms of singing, *Iso(n)* served in the best way to convey the feeling of the music that was practiced in the Southwest Balkans. Both traditions, secular and ecclesiastic, tend to preserve their traditional participatory musical cultures by directing the focus not to individual expression, but to community involvement in order to participate in community life.

References

- Çabej, Eqrem. (1975). *Studime Gjuhësore (Linguistic Studies)*. Prishtinë, Rilindja, Vol. 5. (in Italian)
- Kruta, Benjamin. (1991). “The Bourdon-Iso in the Albanian Polyphony and Some Questions of its Ethno-Genesis”. In: *Kultura Popullore*. No. 1, P. 51-72. Tiranë.
- Sciambra, Matteo. (1965-66). “Structural Characteristics of the Traditional Liturgical Songs of Albanians of Sicily”. In: *Rivista di studi bizantini e neoellenici*. N. S. 2-3. P. 309-320. Roma.
- Tardo, Lorenzo. (1938). *L’Antica melurgia bizantina (Antique Byzantine Melurgy)*. Scuola Tip. Italo Orientale “S. Nilo”. Grottaferrata. (in Italian)
- Wellesz, Egon. (1949). *A History of Byzantine Music and Hymnography*. Oxford at the Clarendon Press.

Audio Examples

Audio example 1. *Thëllëzë e Gjirokastërës (Dainty of Gjirokastrë)*. Vocal Ensemble of Gjirokastrë. INEDIT, Albanie – polyphonies vocales du pays Lab, Auvidis distribution, 1995.

Audio example 2. *Anagrammatismos*, St. John Koukouzelis, 14th c.; Medieval Byzantine Chant. Cappella Romana, Ioannis Arvanitis, Gothic Records, Seattle, USA.

Audio example 3. *Protect, O Most Glorious*, in Ioannis Koukouzelis, *Mathimata* (Psalms-Sticheron-Kratima), Greek Byzantine Choir, directed by L. Angelopoulos. 1995 Editions Jade.

Audio example 4. *Në ulliri* (*At the Olive Tree*). Dodona Group. Fier, Trashëgimia shpirtërore, Ministria e Kulturës, Rinisë dhe Sporteve, 2003.

Audio example 5. *Më dërgoi nëna me dele* (*My mother sent me to look after the sheep*) (in Albanian: Më dërgoi nëna me dele; in Aromanian: Niqisië dadaë, Andon Poçi), Πολυφωνικά τραγούδια (Polyphonic Songs), Live in Pallas, Eurodisc S.A.

Audio example 6. *Ena savato vradhi* (*One Saturday Night*) POGDORIANI/KATAGRAFES TRAGOUDION STON PARAKALAMO-DIMOS ANO KALAMA – VASILIS RAPTIS (2CD AND VIVLIO).

Audio example 7. *Asate Kyrie*. First Tone. *L'Antica Melurgia Bizantina*. Coro della Schola Melurgica della Badia Greca di Grottaferrata diretto da Padre Lorenzo Tardo, registrazioni 1953-1956).

ჰუტერიტების გუნდური სიმღერა პრაირებში: ხსნის ხმები

ნაშრომში განხილულია რელიგიითა და რელიგიური ცხოვრების წესით გაერთიანებული ეთნიკური ჯგუფის მუსიკა, რომელიც არ შეიძლება „ტრადიციულ მრავალხმიანობად“ ჩაითვალოს. ჰუტერიტები თავიანთ საგალობლებს მუდმივად მონოფონიურად ასრულებენ. გუნდური მღერა მათ 40 წელია რაც დაიწყო და რეპერტუარიც საკმაოდ სტანდარტული, დასავლური მუსიკალური ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი აქვთ (სოპრანო-ალტი-ტენორი-ბანი). მიუხედავად ამისა, ჰუტერიტების ეთიკა და იდეალები მათ გუნდური პრაქტიკისა და თანამშრომლობისაკენ მოუწოდებს. ამ თვალსაზრისით, თუ იზალი ზემცოვსკის დავესესხებით, ჰუტერიტებს ჰომო-პოლიფონიკუისთვის დამახასიათებელი სოციალური ღირებულებები და ჰაბიტუსი აქვთ (Zemtsovsky, 2002), რაც კარგად ხსნის მათ მიერ საგუნდო სიმღერის სწრაფად ათვისებისა და ადაპტაციის უნარს. იოსებ ჟორდანიას თქმით, ამ ჯგუფის ხანგრძლივი „სოციალური პოლიფონია“ ყველა საკითხში (მათ შორის, მუსიკაში), გვეხმარება, ჩავწვდეთ მათი ახლანდელი პოლიფონიური მუსიკალური პრაქტიკის არსს (Jordania, 2011).

შესავალი

ჰუტერიტების რწმენა და ხელოვნება არის ქრისტიანობის „ანაბაპტისტური“ განშტოების ერთ-ერთი ნაწილი. „ანაბაპტიზმი“ რწმენა-წარმოდგენათა სისტემის ნაერებაა, რომელიც თარიღდება 1520-იანი წ.წ. რადიკალური რეფორმაციის პერიოდით გერმანულ და დანიურ ენაზე მოსაუბრეთა ტერიტორიაზე. იგი გამოეყო კათოლიკურ ეკლესიას და მარტინ ლუთერის მოძღვრებაზე უფრო შორს წავიდა. ამასთანავე, სტანდარტულ პროტესტანტულ რწმენაში ბიბლიისა და წმ. სამების შესახებ მათი ძირითადი დოქტრინა გულისხმობს პაციფიზმს, ეკლესიის სახელმწიფოსაგან გამიჯვნასა და მორწმუნე ადამიანების ნათლობას ზრდასრულ ასაკში, ანუ იმ დროს, როცა მათ უკვე შეუძლიათ გონების ძალით, საკუთარი ნებით, შეგნებულად აირჩიონ ღვთისკენ სავალი გზა. დაახლოებით 2 მილიონი ანაბაპტისტი, მათი ქვეჯგუფების – „მენონიტებისა“ და „ემიშების“ ჩათვლით, მთელს მსოფლიოში (უპირატესად, ჩრდილოეთ ამერიკაში) სახლობს. აქედან, ჰუტერიტები შეადგენენ 50 000 და ისინი, ძირითადად, კანადის ცენტრალურ ნაწილსა და შეერთებულ შტატებში ცხოვრობენ.

ანაბაპტისტთა შორის ჰუტერიტები ძველი წეს-ჩვეულებების მიმდევრებად ითვლებიან. ამ ძველი მრწამსის მიმდევრები და პრაქტიკოსები ინარჩუნებენ გერმანულს, როგორც ლიტურგიკულ ენას და ყოველდღიურ ცხოვრებაშიც გერმანულ დიალექტზე საუბრობენ. გარდა იმისა, რომ ისინი გეოგრაფიულად ახდენენ საკუთარი თავის იზოლაციას, საზოგადოების ძირითადი ტენდენციებისაგან ახალგაზრდა თაობის დაცვის მიზნით, თავს არიდებენ საერო საინფორმაციო საშუალებებსაც, ცდილობენ შეინარჩუნონ რელიგიური, სოციალური და კულტურული პრაქტიკა ფიქსირებული ფორმებით (Kraybill, Bowman, 2001: 15).

ამგვარად, თავისი რელიგიითა და მშობლიური ენით ჰუტერიტები ადვილად განირჩევიან ძირითადი ჩრდილოამერიკული მასისაგან. ამ ენას, რომელსაც ჰუტერიტული ჰქვია, დაბადები-

დან სწავლობენ, თუმცა, სასულიერო მიზნებისათვის მას გერმანულითა და დაწყებით სკოლაში წასვლისას ინგლისურით ავსებენ. აღსანიშნავია, აგრეთვე, მათი ჩაცმულობის განსხვავებული სტილი და მანერა: ქალებისათვის გრძელი კაბები და თავსაფრები, მამაკაცებისათვის კი, რომლებიც ქორწინების შემდეგ წვერს იზრდიან – მუქი შარვლები, ღილებიანი პერანგები და აჭიმები.

ჰუტერიტები კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი თავისებურებით განსხვავდებიან თანამედროვე საზოგადოებისა და სხვა ანაბაპტისტებისგან. 1530 წლიდან დღემდე მათი იდეალი ცხოვრების თემური სტილია, რომელიც ემთხვევა ბიბლიურ „შესაქმეში“ აღწერილ ეკლესიური ცხოვრების ადრეულ წესს. 1870-იან წლებში რუსეთიდან მიგრაციის შემდეგ, ჩრდილოეთ ამერიკელი ჰუტერიტები ცხოვრობენ თემებად, რომელიც არ აღემატება 120 ადამიანს. ისინი ინაწილებენ პროდუქტს, ერთად ჭამენ, ლოცულობენ ყოველდღიურად და არ იღებენ პირად ხელფასს. თითოეულ წევრს აქვს გარკვეული სამსახური, მაგრამ ზოგიერთ საქმიანობაში მთელი ჯგუფია ჩართული. ჯგუფის წევრები საკუთარ საქმიანობას არა პირად, ინდივიდუალურ მიზნად, არამედ საზოგადოების კეთილდღეობაზე ზრუნვად მიიჩნევენ.

ჰუტერიტები და მუსიკა

ჰუტერიტებს არც ისე მარტივი დამოკიდებულება აქვთ საშემსრულებლო ხელოვნებასთან. უბრალოების პრინციპებისა და თავმდაბლობის გამო, ისინი გაურბიან თავიანთი ხელოვნების დემონსტრირებას, განსაკუთრებით, ღვთისმსახურების დროს. ცეკვა კატეგორიულად აკრძალულია, საკრავები, საუკეთესო შემთხვევაში, იყო და არის მიჩნეული საეჭვო მოვლენად, ხოლო უარეს შემთხვევაში – სატანისტურ გართობად. ბიბლიისადმი პატივისცემის მიუხედავად, ჰუტერიტები უარყოფენ ფსალმუნთა (თავი 150) ერთმნიშვნელოვან მითითებებს – „აქედით უფალსა“ ქნარით, ბარბით, დაფით, საყვირით, ჩანგით, ტამბურით, დაირით, წინწილითა და ტუბით.

ანაბაპტისტების თითქმის ყველა ჯგუფში შენარჩუნებულია ჰიმნების ერთობლივი შესრულების მყარი ტრადიცია. ჰუტერიტებისათვის ჰიმნი იმთავითვე იყო და დღემდე არის რწმენის გამოხატულება. მათ ისტორიულ ქრონიკაში ხშირად აღწერილი ბოძთან დასაწვავად მიყვანილი ადამიანების წამების ფაქტები: „ისინი მღეროდნენ მხიარულად და მათი ხმა ისე ქუხდა, თითქოს ქორწილში სასიძოს შესახვედრად ემზადებინო“ (Hutterian Brethren, 2003: 222). ძველი ჰუტერიტების (მათ შორის, მარტვილებისა და წამებულების) მიერ დაწერილი უამრავი საგალობელი *Väterlieder*-ის (მამათა სიმღერები) სახით არის შემორჩენილი. ეს ტექსტები დღეისათვის შეკრებილია საეკლესიო კრებულში, რომელსაც *Die Lieder der Hutterischen Brüder* (ჰუტერიტი ძმების სიმღერები) (Janzen, 2002) ჰქვია.

ჰუტერიტები ამ სიმღერებს სხვა ახალ ჰიმნებთან ერთად ღვთისმსახურების დროს ასრულებენ. ამ დროს თავს იმდენად თავისუფლად და კომფორტულად გრძნობენ, რომ მორიდების გარეშე, ნებისმიერ მომენტში ყველას შეუძლია შეუერთოს თავისი ხმა გუნდს. გარდა ამისა, ჩრდილოეთ ამერიკის სხვა ხალხისაგან განსხვავებით, ჰუტერიტი მამაკაცები სიმღერას არ მიიჩნევენ ქალების საქმიანობად. მათი ერთობლივი სიმღერა მონოფონურია, იგი კითხვა-პასუხის ტიპისაა, რომელსაც ისეთი ცნობილი მეცნიერები, როგორიც არიან ნიკოლას ტემპერლეი (Temperley, 1981: 511-544) და უესლი ბერგი (Berg, 1996), „ინტონირების ძველ მანერად“ მიიჩნევენ. ერთი ლიდერი (სოლისტი), ხშირად ერთ ბგერაზე ან მოკლე შაბლონურ მელოდიაზე ინტონირებს ტექსტს, რასაც „ანკესის გადაგდება“ (“lining out”) ეწოდება. შემ-

დეგ მთელი თემი ძალიან ნელ ტემპში და გრძელი მელიზმებით იმეორებს ტექსტის მარცვლებს უკვე დამახსოვრებულ მელიზმებზე. ლიდერი სთავაზობს ლექსის ყოველ სტრიქონს და ჯგუფის წევრები, რომლებიც არ იყენებენ დაწერილ ტექსტს, იმეორებენ მას. იმის გამო, რომ ჰანგები არ არის ნოტირებული, ისინი დროთა განმავლობაში იცვლება და სხვადასხვა თემში მნიშვნელოვნად განსხვავებულია. თუმცა, მკვლევარმა ჰელენ მარტენსმა (Martens, 2002) ამ მელიზმებში მემკვიდრეობითობაც აღმოაჩინა. მან ისინი XVI ს. ნოტირებულ საგალობლებს შეადარა, რომელთა ტექსტებს ხშირად იმ დროისათვის პოპულარულ მელიზმებს უსადაგებდნენ.

ჰიმნების სიმღერას ბევრი ჰუტერიტისთვის სოციალური ფუნქცია აქვს. წარსულში იგი ოჯახებისათვის დასვენების ერთადერთი საშუალება იყო. მაიკლ ჰოლცაზი აღწერს კანადური ზამთრის გრძელ, ცივ ღამეებს, რომლებსაც ჰუტერიტების ჯგუფები მარტივლთა სიმღერების შესრულებაში ატარებდნენ (Holzach, 1993). მუსიკა ჯერ კიდევ წარმოადგენს თავისუფალი დროის გატარების საშუალებას, მაგრამ იგი ხშირად ჩუმად, ფარულად სრულდება. საკრავებისა და საერო სიმღერების აკრძალვის გამო, ჰუტერიტი თინეიჯერები მაღავენ საკუთარ აკუსტიკურ გიტარებს, თუმცა პოპულარული სიმღერების ფართო რეპერტუარს ფლობენ. განსაკუთრებით, ახალგაზრდობაში, ისინი ფარულად არიან გატაცებული მუსიკით და ამით გამოხატავენ პროტესტს არსებული რელიგიური დიქტატის მიმართ. ასეთი ამბოხი მთავრდება მაშინ, როცა ახალგაზრდა ინათლება და ეკლესიაში მიდის. ინიციაციის რიტუალი მას ჰუტერიტების ეკლესიის წევრად აქცევს, მხოლოდ ამის შემდეგ იბადება ის ჰუტერიტების თემისთვის. პასუხისმგებლობა იზრდება, ეძლევათ ქორწინების უფლება (სწორედ ესაა იმის მიზეზი, რომ ახალგაზრდების უმრავლესობა სერიოზულ რომანტიკულ სასიყვარულო ურთიერთობამდე არ ინათლება). ნათლობა მიმდინარეობს წესების დაცვით. ეკლესიის ჭეშმარიტი წევრებისათვის მიუღებელია სევდიანი ქანთრი და დასავლური ტიპის სიმღერები.

ჰუტერიტების გუნდები

ბევრი ჰუტერიტი მშობელი ჯიუტობად არ ცნობს იატაკქვეშა მუსიკალურ პროტესტს, შესაძლოა იმიტომაც, რომ მათ ახსოვთ თავიანთი ახალგაზრდობის წლები. მაგრამ არასწორი იქნებოდა იმის თქმაც, რომ ისინი იწონებენ აღნიშნულ ქმედებას. საბოლოო ჯამში, ეს ქმედებები განიხილება, როგორც ცოდვა, რომელიც მასში მონაწილეებმა მონათვლამდე აუცილებლად უნდა მოინანიონ. მათ უნდა დადონ პირობა, რომ აღარასოდეს მიიღებენ მსგავს აქტებში მონაწილეობას. თუმცა, უფროსები ახალგაზრდების მიმართ უფრო შემწყნარებლები არიან.

ჰუტერიტებმა მრავალხმიანი მღერა 1970-იანი წლების ბოლოს და 1980-იანი წლების დასაწყისში სხვადასხვა ფაქტორის ზეგავლენით დაიწყეს. ახალგაზრდა ანაბაპტისტებმა, რომლებიც ამერიკულ/კანადურ (შუა დასავლურ) უხვმოსავლიან რაიონში დასახლდნენ, 1800-იანი წლების ბოლოს გუნდური სიმღერის ძლიერი ტრადიციები ჩამოაყალიბეს. მენონიტებმა ჯერ კიდევ რუსეთში ცხოვრებისას შეცვალეს თავისი ერთხმიანი სიმღერის მეთოდი კონგრეგაციული ოთხხმიანი ჰიმნებით და საგუნდო სიმღერებით. ლუთერანელი მეზობლებისაგან მათ მიიღეს გერმანულენოვანი ჰიმნები, რომელთა დიდი ნაწილი მაღე აქციეს ინგლისურიდან თარგმნილ ჩრდილოამერიკულ სასულიერო სიმღერებად. საგუნდო სიმღერა გახდა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი სოციალური მოვლენა ახალგაზრდების ცხოვრებაში. ეს იყო ერთ-ერთი იშვიათი სიტუაცია, სადაც მათ თავისუფლად, მშობლების მკაცრი მეთვალყურეობის გარეშე შეეძლოთ ემღერათ საწინააღმდეგო სქესის წარმომადგენლებთან ერთად. ჰუტერიტები და მენონიტები

დაახლოებით ერთ პერიოდში გადასახლდნენ ჩრდილოეთ ამერიკაში და თან წაიღეს საგუნდო ტრადიციები (Berg, 1985). მენონიტებსა და ჰუტერიტებს შორის ურთიერთობები იშვიათი არ იყო, რადგანაც წარსულში ბევრი მენონიტი ჰუტერიტთა თემის სკოლაში მასწავლებლობდა. ზოგიერთი მათგანი მოსწავლეებს საშობაო კონცერტისა და სხვა სასკოლო ღონისძიებისათვის სიმღერებს ასწავლიდა.

თუმცა, პოლიფონიური საგუნდო მღერის ფართო გავრცელება მხოლოდ 1970 წლიდან იწყება. ამ დროს ჰუტერიტების ეკლესია დაუკავშირდა ამერიკის აღმოსავლეთ სანაპიროზე მდებარე სხვა ქრისტიანულ საზოგადოებრივ გაერთიანებას. ამ ჯგუფს ბრუდერჰოფს ეძახიან და სათავეს XX საუკუნის გერმანიაში იღებს. ჰუტერიტებისაგან განსხვავებით, ისინი არ იყვნენ ცეკვისა და მუსიკალურ საკრავებზე დაკვრის წინააღმდეგი (Janzen, Stanton, 2010). 1970-1980-იან წლებში ჰუტერიტთა დიდი ნაწილი ბრუდერჰოფის გავლენას განიხილავდა, როგორც ახალგაზრდა ჰუტერიტების საეკლესიო თემში დარჩენისა და ეკლესიაში დაბრუნების საშუალებას. ბრუდერჰოფების ცხოვრება ნაკლებად მკაცრი და სერიოზული იყო. ისინი მუსიკას „მხიარულების გამოხატვის“ საშუალებად განიხილავდნენ და არ მიიჩნევდნენ ბოროტ პოტენციურ ძალად.

ბევრი ხანდაზმული ჰუტერიტი ცეკვას და საკრავიერ მუსიკას ძველებურად სკეპტიკურად უცქერდა, მაგრამ საგუნდო მუსიკა ბრუდერჰოფების ჩვეული პრაქტიკა იყო. იგი განიხილებოდა, როგორც ახალგაზრდული საპროტესტო მოძრაობის საუკეთესო ალტერნატივა. სიმღერების რელიგიურმა ტექსტმა ბევრი ჰუტერიტი ლიდერი დაარწმუნა, რომ ეს შეიძლებოდა ყოფილიყო ახალგაზრდებზე მორალური ზემოქმედების ერთ-ერთი ფორმა. თავდაპირველი ინიციატივა ახალგაზრდებისაგან მოდიოდა, რომლებიც ბრუდერჰოფის თემებთან გაცვლით მოგზაურობებში მონაწილეობდნენ. რელიგიური ლიდერების თანხმობით, გუნდის პირველი ხელმძღვანელები ქირაობდნენ არა-ჰუტერიტ პროფესიონალ მუსიკის პედაგოგებს. წლების განმავლობაში, როდესაც ჰუტერიტები უნივერსიტეტში მასწავლებლის სერტიფიკატის მისაღებად სწავლობდნენ, ბევრი მათგანი თავად აყალიბებდა გუნდს. რეპერტუარი თავდაპირველად ბრუდერჰოფელებისაგან იყო ნასესხები, რომელიც შემდეგ სხვა ჰიმნებით და რელიგიური სიმღერებითაც შეივსო. ჰუტერიტთა გუნდები ზშირად ასრულებენ ბაჩ უიპფის (Butch Wipf) მუსიკას. იგი ძალიან ნაყოფიერი კომპოზიტორია, კანადის ცენტრალური ნაწილის ჰუტერიტთა თემიდან. ამასთან ერთად, რეპერტუარის დიდი ნაწილი გარე წყაროებიდანაც – განსაკუთრებით, საგლობელთა სხვადასხვა კრებულებიდანაც ივსება. ბევრ თემს დღეს რამდენიმე სხვადასხვა გუნდი ჰყავს. ხანშიშესულები და დაქორწინებულები რეგულარულად მონაწილეობენ მასში. მაგრამ საგუნდო სიმღერა უფრო მეტად ახალგაზრდების საქმეა. ბევრ გუნდს ჩაწერილი აქვს ალბომები, რომლებიც ვრცელდება ჰუტერიტულ მოსახლეობაში.

ეს მიზეზები ნაწილობრივ გვიხსნის იმას, თუ რატომ მღერიან ჰუტერიტები გუნდურად, მაგრამ რა გამართლება აქვს მათზე საუბარს ტრადიციული მრავალხმიანობის კონფერენციაზე? მეც ვამტკიცებდი, რომ ჰუტერიტი ინივიდების სოციალიზაციას აადვილებს ის, რომ ისინი, როგორც ი. ზემცოვსკი აღწერს, პოტენციური ჰომო-პოლიფონიკუსები არიან. ჰუტერიტ მეგობრებთან ჩემი ურთიერთობა ადასტურებს, რომ მათი მუსიკა ზშირად ინდივიდებისაგან მოდის, როგორც მათ მიერ მეტ-ნაკლებად ნაცნობი მელოდიების იმპროვიზაციული ჰარმონიზაცია. ჰომო-პოლიფონიკუსის მსგავსად, ჰარმონიზების ეს უნარი ხანგრძლივი გამოცდილების შედეგად მოდის (ბევრი მათგანი ახალგაზრდაა და, მშობლებისაგან განსხვავებით, უკვე გუნდშია აღზრდილი). მაგრამ უფრო მნიშვნელოვანი ისაა, რომ გუნდური მღერის გამოცდილება

ჰუტერიტების რელიგიურ დოქტრინებთან და ყოველდღიურ პრაქტიკასთან ერთად ძლიერი მეტაფორული და აქტუალური გზების რეზონატორია. იგი ჰუტერიტებს გუნდური სიმღერის ბუნებრივ შემსრულებლად წარმოაჩენს.

უწინარეს ყოვლისა, გუნდი მეტაფორულად მნიშვნელოვან როლს თამაშობს რელიგიურ იდეალებში (სპარსული სემიოტიკური თვალსაზრისით, გუნდსა და რელიგიურ იდეალებს შორის იკონოგრაფიულ-ნიშნობრივი კავშირი არსებობს). შესრულების დროს გუნდი განსაკუთრებულად არის დამოკიდებული ხელმძღვანელის ნებასა და მიმართულებაზე. ანაბატისტების კონცეფცია სიმშვიდის, უშფოთველობის (გერმ. *Gelassenheit*) შესახებ ქადაგებს, რომ რელიგიურ ცხოვრებაში პიროვნება ღვთაებრივ ნებას უნდა დაემორჩილოს. ამის გამოა, რომ როგორც ჰუტერიტებში, ისე ანაბატისტებში ნათლობა ზრდასრულ ასაკში ხდება. ეს არის ხსნის, როგორც შეგნებული გადაწყვეტილების მიღების სიმბოლო, წინასწარ განზრახული და კარგად მოფიქრებული ნაბიჯი, პირადი ნება-სურვილი, საზოგადოების დიქტატზე დამორჩილებული, ჩვილის ნათლობისაგან განსხვავებით, რომელსაც ნათლობის არჩევანი არა აქვს. ამ კონცეფციის თანახმად, გუნდში სიმღერა ამშვიდებს, ღირიჟორი ღმერთის მეტაფორული სიმბოლოა და იგი ჰუტერიტთა თემის სოციალური გაერთიანების იდეალურ სურათს ქმნის, სადაც თითოეულ ადამიანს მოკრძალებული, მაგრამ მნიშვნელოვანი როლი აქვს და საერთო წარმატებისათვის თითოეულის ჩართულობა აუცილებელი. გუნდი ძალას იძენს სხვადასხვა ინდივიდების ზმათა კომბინირებით, მაგრამ იგი ეფექტურობას კარგავს, როცა მომდერლები შეხმატებილებულნი არ არიან, ან ცდილობენ საკუთარი ვოკალური შესაძლებლობების წარმოჩენას. ჰუტერიტების ღირიჟორებთან საუბარი გუნდის, როგორც თემის მეტაფორულ ძალას განამტკიცებს. ჩემი კვლევის ზოგიერთი მონაწილე უფრო შორსაც მიდის და აღნიშნავს, რომ გუნდური სიმღერა თავისთავად არის მათი ერთიანობის აქტი და, ამდენად – რელიგიურ ცხოვრებაში ეკლესიის წევრთა წარმატებული მონაწილეობის ზუსტი მოდელი. სწორედ ეს იყო ჩემი ერთ-ერთი წინა მოხსენების მთავარი თემა (Knight, 2011).

გარდა ამისა, ჰუტერიტების საგუნდო სიმღერის გამოცდილება აღვიძებს ემოციებს, რომლებიც სხვა გამოცდილების ასოციაციას იწვევენ. ჩარლზ სანდერს პირსი აღწერს ასოციაციის ინდექსურ ნიშნებს. ტომას ტურინო ამ კონცეფციას მუსიკას უსადაგებს და ხსნის, თუ როგორ შეიძლება მოახდინოს მუსიკალურმა ნაწარმოებმა ან მუსიკალურმა გამოცდილებამ ძლიერი გავლენა ადამიანის მეხსიერებაზე (Turino, 1999). გუნდში კონკრეტული მუსიკის შესრულებამ შეიძლება გააღვიძოს სასიყვარულო ემოციები. ის, ასევე, შეიძლება გახდეს სიხარულის, ექსტაზის, მოწყენის, იმედგაცრუების ან სხვა ნებისმიერი ემოციის, ან წარსული გამოცდილების ინსპირაციის წყარო. ჰუტერიტებისათვის გუნდში მღერა ღვთისმსახურების პროცესის ინდექსია. ამრიგად, საგუნდო სიმღერას შეუძლია მიგვიყვანოს მარტვილობის ძველი ისტორიების მოგონებასთან, თანამედროვეობისათვის როგორ აქტუალურ თემასაც არ უნდა ასახავდეს ტექსტი. გარდა ამისა, მათი შესრულებისას, ნებისმიერი ემოცია და წარსული გამოცდილება შეიძლება გაიხსენონ. ამგვარად, მუსიკალური აქტივობა შეიძლება პოტენციური შინაარსით დაიტვირთოს შემსრულებლებისა და მსმენელების გონებაში.

დასკვნა

ჰუტერიტების გუნდური სიმღერა ჟღერადობით უნიკალური ან „უძველესი“ არ არის, თუმცა იმდენად ფართოდ არის გავრცელებული, რომ შეიძლება მიეცეს წყაროებზე დაფუძნებული ახალი „ხალხური“ ტრადიციის კვალიფიკაცია ინსტიტუციონალური რეკომენდაციების

გარეშე. მიუხედავად ამისა, ჰუტერიტების ჰაბიტუსი და სოციალური გარემო – რელიგიური დოქტრინების ჩათვლით, სოციალიზაცია და ყოველდღიური პრაქტიკა – მათ ბუნებრივ (თუ არა გენეტიკურ) მიდრეკილებას შეთანხმებული მუსიკალური ძალისხმევის სახეს ანიჭებს. ასეთი ხარისხით, ეს იშვიათი მოვლენაა ჩრდილოეთ ამერიკაში. ჰუტერიტებისთვის, ისევე, როგორც მრავალი ტრადიციული ჯგუფისათვის, მუსიკა მოითხოვს მონაწილეობას და არა აუდიტორიის პასიურ წევრობას. მუსიკალური პოლიფონიით გატაცება არის ის, რამაც, შესაძლოა, მათი თემის სოციალური იდეალები მომავალი ათწლეულების მანძილზე ასაზრდოოს.

თარგმნა ია მახარაძემ

MATTHEW KNIGHT
(USA)

HUTTERITE CHORAL SINGING ON THE PRAIRIES: SOUNDS OF SALVATION

In this paper, I discuss an ethnic group, with a religious origin and highly religious lifestyle, whose music cannot be considered “traditional polyphony” by any measure. Hutterites sing their hymns in invariably monophonic style; they have only begun to sing in choral fashion in the last forty years, and this repertoire is fairly standard Western art music in four-part SATB (soprano-alto-tenor-bass) format. Despite this, Hutterite ethics and ideals predispose them strongly to practices of cooperation and teamwork. In this respect, to borrow from Izaly Zemtsovsky (2002), they possess the social values and habitus required to become *homines polyphonici*, explaining their widespread and quick adoption of choral singing; in Joseph Jordania’s terms (2011), this group’s longtime “social polyphony” in all matters (including music) helps to make sense of their now-polyphonic musical practice.

Introduction

Hutterite practices and beliefs are part of the “Anabaptist” branch of Christianity. Anabaptism designates a set of belief systems that date back to the “Radical Reformation” of the 1520s in German and Dutch-speaking lands—a rejection of the Catholic Church that went even further than Martin Luther. In addition to standard Protestant beliefs about the Bible and the Holy Trinity, key doctrines include pacifism, separation of church and state, and “believer’s baptism”, undertaken by an adult in possession of their full mental faculties and hence able to make a conscious choice to follow God. About 2 million Anabaptists, including subgroups called Mennonites and Amish, exist worldwide (primarily in North America); Hutterites make up about 50,000 of that number, and reside in the central plains region of Canada and the United States.

Within the Anabaptist spectrum, Hutterites can be classified as an “Old Order” group. Old Order believer-practitioners hold onto German as a liturgical language and speak their own “Low” German dialects in everyday life; they isolate themselves geographically and avoid secular media to protect their young people from the influences of mainstream society, and they attempt to maintain the patterns of religious, social, and cultural practice in relatively fixed form (Kraybill, Bowman, 2001: 15). Thus, Hutterites are easily distinguished from mainstream North Americans by their religiosity, their vernacular language (“Hutterisch”, learned from birth and complemented by German instruction for spiritual purposes and English upon entering primary school), and by their distinctive mode of dress, including long dresses and headscarves for the women and dark pants, button-up shirts, and suspenders for the men, who always grow a beard after getting married.

Hutterites are distinctive from mainstream society (and even from other Anabaptists) in one other important way. Since 1530, their ideal lifestyle has been communal, modeled after the early church described in the biblical book of Acts. After migrating from Russia in the 1870s, North American Hutterites have lived in communities not exceeding 120 members, who share all goods, eat meals

together, worship daily, and receive no private wages. Each member has a specific job, but some tasks involve the entire group. Members understand their labor as contributing toward the welfare of the entire community rather than toward an individual goal.

Hutterites and Music

Hutterites have had an uneasy relationship with the performing arts. Tenets of simplicity and humility led to a shunning of ostentatious display, particularly in worship. Dancing has been categorically forbidden, while musical instruments have been viewed as morally questionable at the very best, and a Satanic diversion at worst. Despite their high regard for the Bible, Hutterites have ignored the unequivocal commands in the book of Psalms (chapter 150) to “praise the Lord” with instruments such as the harp, psaltery, drum, trumpet, lyre, shofar, tambourine, cymbal, and tuba.

However, almost all Anabaptist groups do maintain a strong tradition of congregational hymn-singing. For Hutterites, hymns have been an important manifestation of their faith since the beginning. Their historical chronicle includes many accounts similar to the following, which describes several martyrs brought to the stake to be burned for their Anabaptist heresy: “They sang joyfully, their voices ringing out as if they were going to meet the bridegroom at a wedding” (Hutterian Brethren, 2003: 222). Many hymns written by early Hutterites, including some who were martyred, have been preserved and passed down to this day as *Väterlieder* or “songs of the fathers”. Their texts are now collected in a massive hymnal called *Die Lieder der Hutterischen Brüder*, or “The Songs of the Hutterian Brethren” (Janzen, 2002).

Hutterites sing these songs, as well as many newer hymns, daily in their worship services. The sheer frequency of this activity makes Hutterites comfortable with their own voices and many are not shy about bursting into song without a moment’s notice; additionally, unlike many North Americans, Hutterite men do not view singing as primarily a female activity. Congregational singing is typically monophonic, in a call-and-response fashion described by scholars such as Nicholas Temperley (Temperley, 1981: 511-544) and Wesley Berg (Berg, 1996) as “The Old Way of Singing”. In this method, a single song leader—often the sole possessor of the hymnbook—intones a line of text on a single note or brief formulaic melody; this is called “lining out”. The entire congregation then repeats that text on a different, memorized melody, often at an extremely slow pace and with lengthy musical melismas on each textual syllable. This process continues with each line of text, with the leader “feeding” the words to the congregation, which does not use written lyrics for reference. Since the tunes are not notated, they have changed over time to the point where there are serious discrepancies between different communities. However, researcher Helen Martens (Martens, 2002) has discovered significant continuities in the tunes as a whole when they are compared with notated sources from the sixteenth century (the hymn texts were often set to popular tunes of their day when written).

Hymn-singing also serves a social function for many Hutterites today. In the past, it was almost the only form of leisure available to families; Michael Holzach describes long evenings in the cold Canadian winters spent singing the old martyr songs in large groups (1993). Music is still an important leisure activity, but it is often practiced in an “underground” fashion in addition to the sort of hymn-singing just described. Despite taboos on musical instruments and secular songs, many Hutterite teenagers own a hidden acoustic guitar and know an extensive repertoire of popular songs. Particularly in their youth, Hutterites engage in covert musical activities as a form of rebellion against

established religious dictates. Such rebellion is expected to end after the young person chooses to join the church by becoming baptized, a rite of passage that confirms the individual as a member of the Hutterite Church rather than just a person born into a Hutterite community. Responsibilities change, and marriage is then permitted (a reason why most young people do not get baptized until they are in a serious romantic relationship). Baptism is accompanied by heightened expectations of propriety, and singing heartbroken country and western songs to a roomful of adolescents is decidedly unacceptable for an upright member of the church.

Hutterite Choirs

Although many Hutterite parents wilfully ignore the acts of musical rebellion occurring in their own basements, perhaps remembering their own youthful years, it would be incorrect to assume that they “approve”. Ultimately, these actions are viewed as sinful, and participants must repent of them upon baptism and promise never to participate in them again. However, alternative activities for youth are regarded with more favor. Hutterites began singing in harmony in the late 1970s and early 1980s as a result of several influences. Fellow Anabaptists who settled nearby in the American/Canadian Midwest had developed strong choral singing traditions of their own in the late 1800s. The Mennonites had traded their “lining out” method of congregational song for hymns and chorales in four-part harmony while they still lived in Russia. From Lutheran neighbors, they adopted German-language hymns, many of which had been translated from English North American gospel songs. Choir practice became an important social event for young people as one of the few situations in which they could mix freely with members of the opposite gender without their parents close at hand. When the Mennonites moved to North America around the same time as the Hutterites, they brought this new choral sound along with them (Berg, 1985). Interactions between Mennonites and Hutterites were not uncommon, as the former often served as schoolteachers in Hutterite communities. Some of these teachers taught songs to their students for Christmas concerts and other school performances.

However, the widespread adoption of polyphonic choral singing did not come until the 1970s. During this time, the Hutterite Church became linked to another communal Christian society located on America’s east coast; this group, called the Bruderhof, had roots in early 20th-century Germany. Unlike the Hutterites, they were not opposed to dancing or playing musical instruments (Janzen & Stanton, 2010). In the 1970s and 80s, many Hutterites viewed the Bruderhof as a rejuvenating influence, and a possible aid in convincing young Hutterites to remain in the community and join the church. The Bruderhof life was less stern and serious, and they viewed music as a “joyful expression” rather than as a potential force for evil.

Dancing and instrumental music were still viewed with skepticism by many Hutterite elders, but choral music was also a common Bruderhof practice. It was viewed as a wholesome alternative to rebellious youthful activities. The songs’ almost exclusively religious texts convinced many Hutterite leaders that part-singing could also be a form of moral instruction for the young. The initial impetus came from young people who had participated in exchange trips and visited the Bruderhof communities themselves; from here (with the approval of religious leaders) the first choir directors, primarily trained music educators, were hired from outside the Hutterite community. Over the years, as Hutterites began to attend university to become certified as teachers, some of them began to lead choirs themselves. Repertoire was initially borrowed from the Bruderhof (who wrote many of their

own arrangements), but extended later to other hymns and religious songs. Hutterite choirs frequently perform the music of Butch Wipf, a very prolific composer from a Hutterite community in central Canada, but other than this, most repertoire comes from outside sources, especially various hymnbooks. Numerous communities now have several choirs, and while they do not exclude older, married members, these individuals are often too busy to commit to regular attendance. Thus, choir singing remains primarily a youthful activity. Many choirs have also recorded albums, which now pervade the Hutterite landscape.

These reasons partially explain why Hutterites sing choral music, but what might justify their inclusion in a conference devoted to traditional polyphony? I earlier claimed that the individual Hutterite is socialized well to be a potential *homo polyphonicus*, as Zemtsovsky describes (2002). Indeed, in my excursions among Hutterite friends, music often comes up and individuals frequently extemporize their own harmonies to familiar and less-familiar melodies. Like the *homo polyphonicus*, harmonizing comes naturally to these individuals due to long experience (many of them are young people, and would have grown up with choirs, unlike their parents). But more importantly, the choral experience resonates in powerful metaphorical and actual ways with Hutterite religious doctrine and daily practice, making Hutterites natural group singers.

First of all, the choir metaphorically enacts a powerful religious ideal (in Persian semiotic terms, this metaphorical resemblance indicates an iconic relationship between the choir and the religious ideal: one of similarity). The choir, particularly in performance, is subject to the will and direction of the conductor. In religious life, the Anabaptist concept of *Gelassenheit* commands surrender to divine will and the setting aside of personal agency; submission before God is another possible translation. This is why adult baptism is prized so among Hutterites and other Anabaptists: it symbolizes salvation as a conscious decision, a deliberate surrender of personal will to the dictates of the community, unlike infant baptism which involves no choice on the part of the baptized. Singing in the choir enacts *Gelassenheit*, with the director as a metaphorical representation of God. But it also metaphorically summons the image of the ideal Hutterite communal society, wherein each person has a humble but important role to play and success requires the committed participation of all. The choir derives its strength from a combination of individual voices, but loses effectiveness when singers are not unified enough, prioritizing self-aggrandizement over vocal blend. Conversations with Hutterite choir directors reinforce the metaphorical power of the choir-as-community. Some of my research participants go even further, noting that singing in a choir is itself an act of unity, and thus has the ability to model directly the kind of skills needed for successful participation as a church member (this was a main theme in my thesis – Knight, 2011).

Further, performing with a choir is similar enough to other Hutterite experiences that it can reawaken emotions associated with these other experiences. In addition to iconic signs (of resemblance), Charles Sanders Peirce describes indexical signs of association. Thomas Turino applies this concept to music, explaining how musical pieces or types of musical experiences can have strong emotional associations due to individual memories (Turino, 1999). Singing a particular piece of music in a choir, then, could bring an onrush of emotions relating to romance, for example, given hours of rehearsing that musical piece while peeking at a special someone five seats down the row. It could also inspire feelings of joy, boredom, ecstasy, disappointment, or any number of other emotions dependent on past experience. For a Hutterite, additionally, the (iconic) resemblance that singing in

a choir shares with another common group activity – congregational singing – allows it to summon the (indexically) associated emotions of the worship service. Thus, a choral performance can lead to reflections on the sacred or even to a consideration of the stories of martyrdom in the *Väterlieder*, regardless of to what the actual text sung in the moment refers. Further, all of the emotions connected with any past performance of the same piece, or any past experience in some way connected to the piece, can potentially be triggered by its performance (or rehearsal). Musical activity is thus filled with the potential for meaning in the minds of its performers and audiences.

Conclusion

Hutterite choral singing is not in itself sonically unique or “ancient”, although it is widespread enough to qualify as a new tradition “of the folk”, instituted at the grassroots level without institutional prompting. However, the Hutterite habitus and social setting, including religious doctrines, socialization, and everyday practices, give them a natural (if not quite genetic) predisposition for concerted musical effort that is rarely found to this degree in North America. For Hutterites, as for many in “traditional” societies, music requires participation, not passive involvement as an audience member. Musical polyphony is thus likely to reinforce their communal social ideal for decades to come.

References

- Berg, Wesley. (1985). *From Russia with Music*. Winnipeg: Hyperion Press.
- Berg, Wesley. (1996). “Hymns of the Old Colony Mennonites and the Old Way of Singing”. In: *The Musical Quarterly* 80, No. 1:77-117.
- Holzach, Michael. (1993). *The Forgotten People: A Year Among the Hutterites*. Translated from German by Stephen Lhotzky. Sioux Falls, SD: Ex Machina Publishing Co.
- Hutterian Brethren (editor). (2003). *The Chronicle of the Hutterian Brethren*. Vol.I. Translated from German by the Hutterian Brethren. Elie, MB: Hutterian Education Committee.
- Janzen, Rod and Stanton, Max. (2010). *The Hutterites in North America*. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press.
- Knight, Matthew. (2011). “When My Kids Get to Heaven, they’re Gonna Know How to Sing”. Performing Salvation in Hutterite Choirs. MA Thesis, University of Alberta.
- Jordania, Joseph. (2011). *Why Do People Sing? Music in Human Evolution*. Tbilisi: Logos.
- Kraybill, Donald and Desportes Bowman, Carl. (2001). *On the Backroad to Heaven: Old Order Hutterites, Mennonites, Amish, and Brethren*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Martens, Helen. (2002). *Hutterite Songs*. Kitchener/Scottsdale: Pandora Press/Herald Press.

Temperley, Nicholas. (1981). "The Old Way of Singing: Its Origins and Development". In: *Journal of the American Musicological Society* 34, No. 3:511-544.

Turino, Thomas. (1999). "Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music". In: *Ethnomusicology* 43, No. 2: 221-255.

Zemtsovsky, Izaly. (2002). "Polyphony as a Way of Creating and Thinking: the Musical Identity of Homo Polyphonicus". In: *The First International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. P. 45-53. Editors: Tsurtsumia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

მესხური მუსიკალური დიალექტის შანსული თავისებურებანი

მრავალფეროვანი და მდიდარი ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ერთ-ერთი განშტოება მესხური დიალექტია, რომელმაც ჩვენი ქვეყნის ისტორიის უძველესი პერიოდის ამსახველი მსოფლმხედველობისა და შემოქმედებითი აზროვნების კვალი შემოგვინახა; ერთიან ქართულ კონტექსტში, ამ კუთხის მუსიკალურმა შემოქმედებამ გამოკვეთილი, თვითმყოფადი და დამოუკიდებელი ადგილი დაიმკვიდრა. თუმცა ხალხური მუსიკის დღევანდელ საშემსრულებლო ხელოვნებაში მსმენელი იშვიათად თუ შეხვდება მესხურ ნიმუშებს.

ამ დიალექტისადმი ინტერესის გაღვივება ჩვენი სწორედ ნიმუშების შესრულების იშვიათობამ და, აგრეთვე, მანამდე ცნობილი საექსპედიციო თუ სამეცნიერო მასალების სიმწირემ განაპირობა. თავდაპირველი ბიძგი ახალციხის რაიონში საკუთარი ძალებით მოწყობილმა სტუდენტურმა ექსპედიციამ მოგვცა, ხოლო შემდგომი ექსპედიციების ახალმა მასალებმა და ძველი, გამოუქვეყნებელი აუდიო მასალების გაცნობა-დამუშავებამ უფრო ღრმა მეცნიერული შესწავლის საშუალება გაგვიჩინა და ცნობილი ნიმუშების განსხვავებული ვარიანტებისა ან სულაც უცნობი მაგალითების სამზოვზე გამოტანის სურვილი აღგვიძრა. ვიზიარებთ რა წინამორბედ მეცნიერულ მოსაზრებებს, გვსურს საკუთარი დაკვირვების შედეგად, ამ კუთხის კვლევის ახალი მიმართულებები დავსახოთ.

მანამდე კი ნება გვბოძეთ, მესხეთის ეთნომუსიკოლოგიური კვლევის მცირე ექსკურსი შემოგთავაზოთ, რომელიც გასული საუკუნის 30-იანი წლებიდან დაწყებულ პერიოდს მოიცავს. 1930 წელს ჩატარებულ პირველ მუსიკალურ ექსპედიციას კომპოზიტორი **შალვა მშველიძე** ხელმძღვანელობდა. ექსპედიციის მონაწილეთა ცნობებით, მესხებს ნაციონალური მუსიკის ტრადიციების დავიწყების გამო, ნაკლებად ახსოვდათ ქართული სიმღერები და უძნელდებოდათ მათი შესრულება. 1949 წელს ექსპედიცია მოეწყო პროფესორ **გრიგოლ ჩხიკვაძის** ხელმძღვანელობით. მოპოვებული საექსპედიციო მასალიდან ექვსი ძველი მესხური სიმღერა იქნა ნოტებზე გადატანილი და კრებულში შეტანილი (ჩხიკვაძე, 1960: 425-436). ჩვენი საუკუნის 60-ანი წლებიდან, ეთნომუსიკოლოგ და კომპოზიტორ **ვალერიან მაღრაძის** დაუღალავი მეცადინეობისა და მრავალრიცხოვანი ექსპედიციის შედეგად, მესხური სიმღერების მრავალი ნიმუში დაფიქსირდა (მაღრაძე, 1987). მასთან ერთად მოღვაწეობდა და მესხური სიმღერების გადარჩენისათვის იღვწოდა მუსიკოსი შოთა ალთუნაშვილიც.

უნდა აღინიშნოს, რომ ორივე მათგანი ადგილობრივი მკვიდრი გახლდათ და საექსპედიციო ჩანაწერებთან ერთად, მათ ერთხმიანი მესხური ნიმუშების გამრავალხმიანებული ვერსიები დაუტოვეს მომდევნო თაობებს, რასაც აქტიურად იყენებენ კიდევ მესხური სიმღერების დღევანდელი შემსრულებლები.

მას შემდეგ, ამ კუთხეში რამდენიმე ლოკალური ექსპედიცია ჩატარდა მომდევნო თაობის ქართველი ეთნომუსიკოლოგების მიერ, რომელთა შორის არიან: იოსებ ჟორდანია, ნატალია ზუმბაძე, თინათინ ჟვანია, ქეთევან მათიაშვილი, ბაია ჟუჟუნაძე, ამ მოხსენების ავტორი და სხვანი.

მაშ, რა დაგვიტოვა დღეისათვის საუკუნეებში ღრმა ფესვებით გამდგარმა მესხეთის მუსიკალურმა ტრადიციამ?! ეს დანატოვარი შეიძლება, წარსულის ნანგრევებს შევადაროთ, რომლიდანაც მხოლოდ ფრაგმენტებია შემორჩენილი, ისიც იმდენად ტრანსფორმირებული, რომ მათში „ქართული კვალის“ დანახვა დიდ დაკვირვებას მოითხოვს. მით უფრო რთულია ამ პირობებში საკუთრივ მესხური ნიშან-თვისებების გამოვლენა.

ამდენად, არსებული მასალიდან ჩვენ ზოგადქართული ელემენტების გამოკვეთას ვცდილობთ, რაც ეთნოგრაფიასთან, უპირატესად, ძველ რიტუალებთან კავშირით, მუსიკალურად კი – სხვა დიალექტებთან შედარებისა და საერთო მახასიათებლების დადგენის გზით შეიძლება განვახორციელოთ.

ვფიქრობთ, ამჯერად უპრიანი იქნება იმ საკითხებზე შევჩერდეთ, რომლებიც ქართული ფოლკლორის ერთიან კონტექსტში ყველაზე ნათლად გამოკვეთს მესხეთის მუსიკალურ შემოქმედებას. ჩვენი თვალთახედვით, ღერძისეულ ფუნქციას ამ შემთხვევაში **ჟანრის** საკითხი ატარებს, რომელიც ეთნოკულტურულ თავისებურებებთან, საწესჩვეულებო რიტუალებთან მჭიდრო კავშირს გულისხმობს. ჟანრულად მესხური მუსიკა საკმაოდ მრავალფეროვანია: შრომის, საქორწილო, საფერხულო, სუფრული, სადიდებელი, კალენდარული, აკვნის, სამკურნალო, ამინდის მართვის, საძებო, რიტუალური, ეპიკური, ბალადური (საგმირო, საისტორიო), სამგლოვიარო (დატირება, მოსაგონარი), ლირიკულ-სატრფიალო და სხვა. აქვე ვიტყვი, რომ ზოგიერთი ჟანრის სახელი მოსახლეობაში ხშირად სიმღერის სახელწოდებადაც იხმარება, მაგალითად *გუთნური*, *კალოური*, *სუფრული*, *მწყემსური* და ა.შ.

ვ. მაღრაძე რაოდენობრივად, სრულყოფილებითა და მკაფიოდ გამოხატული ეროვნული ნიშნით ოთხ ჟანრს გამოყოფს: სუფრულს, საქორწილოს, საფერხულოს და შრომის სიმღერებს (მაღრაძე, 1987: 13).

ზოგიერთი მაგალითი ერთი ჟანრის ფარგლებში თავსდება, თუმცა, ხშირად, ერთი და იგივე ნიმუში, შესაძლოა, ორ ან თუნდაც სამ ჟანრს ერთდროულად მივაკუთვნოთ – ისტორიული წანამძღვრების, ყოფაში მისი ადგილის, სიტყვიერი და მუსიკალური შინაარსისა და შესრულების ფორმის გათვალისწინებით. მაგალითად, სიმღერა *წინ სუფრა* (აუდიომაგ. 1) ყველა ჩამოთვლილი პარამეტრით სუფრული ჟანრის ნიმუშია, ხოლო *ოქრომჭედლო* (აუდიომაგ. 2), რომელიც „საგაზაფხულო ციკლის“ ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაწილია, ერთდროულად რამდენიმე ჟანრის ნიშნებს ატარებს: თავისი ფუნქციითაც და ისტორიული წარმომავლობითაც სარიტუალო ჟანრისაა; ტექსტის შინაარსით (სამიწათმოქმედო იარაღების ჩამოთვლა) შრომის ჟანრს ეხმიანება, ხოლო შესრულების ფორმითა და მუსიკალური შინაარსით ტიპური საფერხულო სიმღერაა.

მეცნიერები ამ ნიმუშს მელითონეობის ხანას უკავშირებენ და „უღრმესი არქაიკის შემცველ მოვლენებთან კომპლექსში“ განიხილავენ (სოსელია, 1972: 100), სადაც მჭედელი – ოქრომჭედლად არის განდიდებული: ამ განსაკუთრებული სტატუსის მქონე პიროვნების ნახელავი ხომ სიუხვისა და ბარაქის საწინდარად მიიჩნეოდა. მჭედლობასთან დაკავშირებული თემატიკა საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ზეპირსიტყვიერებაში, მეტწილად, ლეგენდებში, მრავლად გვხვდება. თუმცა მუსიკალური მაგალითებიდან იგი მხოლოდ გურულ სიმღერა *მჭედლოსთან* ჰპოვებს შინაარსობრივი წარმომავლობის პარალელს, ხოლო მუსიკალური თვალსაზრისით, არქაული ელემენტების შემცველ სხვადასხვა კუთხის ნიმუშებს შეგვიძლია შევადაროთ: მთელ საქართველოში ფართოდ გავრცელებული სოლისტისა და გუნდის რესპონსორული შესრულების ფორმა, ძირითადი ტონისაკენ მელოდის დადმავალი სწრაფვა, მინორ-

ული მიზრილობა, ფრაზის ბოლოს ტონიკური ბგერის ხაზგასმა, სამწილადი პულსაცია რბილი სინკოპით, ვიწრო დიაპაზონი – ე. წ. *იაგნანას* ტიპის ინტონაციის შემცველ სიმღერათა რიცხვს მიაკუთვნებს; ამასთანავე, მცირე მოცულობის მელოდიური ფრაზის მრავალჯერადი წრებრუნვა აგრეთვე არქაული წყობის, უპირველეს ყოვლისა, მთის კუთხეების საფერხულ სიმღერებთან აერთიანებს.

სიმღერა ხენა-თესვის აუცილებელი თანამგზავრიც იყო. მესხეთში შრომის სიმღერები მხოლოდ ცალფა (ერთი კაცის სამღერი) შესრულებით არის შემორჩენილი: *ოროველა* (იგივე *ჰოროველა*), *გუთნური*, *კალოური*, *ურმული*. საინტერესოა აღვნიშნოთ ამ ჯგუფის, სახელდობრ, მესხური სიმღერა *ჯილღური*, რომელიც, *გუთნურის* მსგავსად, შრომის იარაღის სახელწოდებიდან მომდინარეობს. ჩამოთვლილი ტერმინები სიმღერის ამა თუ იმ ჟანრზე თავადვე მიგვანიშნებს. ხშირად საწყისი ფრაზის ტექსტთან ერთად ან მის გარეშე ნიმუშის სათაურადაც მოიხსენიება. მაგალითად, *ოროველა* – *ორშაბათობით აშენდა*, *ჰოროველა* – *ქალი ტიროდა ქართველი*, *ოროველა* – *ქალო*, *შენი ქალამანი*, *ურმული* – *ნიკორამ უთხრა ლაღასა*, *გუთნური* – *გუთანო*, *შენი ჭირიმი*, *კალოური* – *ოროველ*, *მოდი კალოსა* და ა.შ. ეს სიმღერები მრავალნაირი ვარიანტითა და აგრეთვე ნაირგვარი, უპირატესად, უძველესი შინაარსის ტექსტებით იმღერება.

მუსიკალურად მესხური შრომის სიმღერების მელოდიები მელიზმური „სამკაულებით“, იმპროვიზაციულობით, თავისუფალი მეტრ-რიტმით, დიდი დიაპაზონით, ფრაზის ბოლოს გაგრძელებული საყრდენი ბგერითა და სხვა ნიშნებით ამავე ჟანრის ქართლ-კახურ ვარიანტებს ემსგავსება, თუმცა, განვითარებულობის თვალსაზრისით, ჩამორჩება მათ (აუდიომაგ. 3). ზოგიერთი კი აღმოსავლეთის მთის სიმღერების – *მთიბლურების* ანალოგიურად, დატირებას მოგვაგონებს (აუდიომაგ. 4).

ქართულ მოსახლეობაში ურთიერთდახმარების კოლექტიური ფორმები ძველთაგანვე წესად იყო მიღებული. ამასთან დაკავშირებით, მრავალი რიტუალიც ტარდებოდა. ამ პროცესის ამსახველი სიმღერებიც მრავლად არის შემორჩენილი სხვადასხვა კუთხეში, ხოლო ოთხხმიანი აჭარული და გურული *ნადურები* ხომ ქართული პოლიფონიის მწვერვალებად არის აღიარებული. მესხეთში კოლექტიური შრომის სიმღერები, სამწუხაროდ, არ ფიქსირდება; თუმცა, მათი არსებობა უნდა ვივარაუდოთ, რადგან ჯგუფური შრომის ნაირგვარ პროცესს ეთნოგრაფიული წყაროები მრავლად გვიდასტურებს. მაგალითად, დიდი გუთნის ასამუშავებლად საგანგებო კოლექტიურ ამხანაგობას მესხეთში *მოდგამი* ეწოდებოდა. იგი მეტად საინტერესოდ შეკრულ მტკიცე ორგანიზმს წარმოადგენდა, რომელიც ჯგუფის წევრების მიერ ინდივიდუალურად შეტანილი წვლილის შესაბამისი ანაზღაურების გარდა, გაჭირვებულ ოჯახებს უსასყიდლოდ ეხმარებოდა, ანუ თანამედროვე ენით თუ ვიტყვით, ქველმოქმედებას ეწეოდა.

შემდეგი ასევე ფუძისეული ჟანრი სუფრის ტრადიციას უკავშირდება.

ისევე, როგორც თანამედროვე საქართველოში აღიქმება სუფრა და ღვინო ერთმანეთისაგან განუყოფლად, ძველადაც სუფრის ტრადიციები მევენახეობასთან მჭიდრო კავშირის გარეშე წარმოუდგენელი იყო. მესხეთის ეთნოგრაფიაში დასტურდება ქართული ვაზის უძველესი ჯიშების არსებობა. დღემდე შემონახულია ვენახების უნიკალური ტერასული განაშენიანების კვალი და კლდეში ნაკვეთი სათავსოები.

ჩვენამდე მოღწეული მესხური მუსიკალური ფოლკლორის დიდი ნაწილი სწორედ საწესო სუფრულებია, რომლებიც იმის მიხედვით ჯგუფდება, თუ ღვინის რა მომენტში, რომელ ეტაპზე უნდა შესრულდეს: ღვინის დასაწყისში – ე. წ. „სამხიარულო სიმღერები“, შემდეგ

– სუფრის გახსნის სიმღერები, შუა ლხინში – საკუთრივ სუფრულები და ბოლოს – შემობახილები.

ამ ჟანრის სიმღერების მუსიკალური ანალიზი სხვა დიალექტების მასალასთან მრავალპარალელს ავლენს, რაზეც, ამ კუთხის კვლევისას, ფაქტობრივად, ყველა ავტორი მიგვითითებს, ხოლო აზრის ნათელსაყოფად ზოგიერთი სიმღერის სახელწოდებაც კი იკმარება: *მრავალჟამიერი, სამადლობელი, მასპინძელსა მხიარულსა, წასვლა სჯობს წარმაგლისა, შემობახილი*. თუმცა, აღსანიშნავია საკუთრივ მესხური ნიმუშებიც: *გვეუთისა მინდორზედა, მტრედმა თავის სიმართლითა* (აუდიომაგ. 5), *წინ სუფრა* და ა.შ., რომლებიც, აგრეთვე, „საერთო ქართულ ძირზე ყოფილა წარმოქმნილი და ზოგადქართულ კანონ-წყესებზე არის დაფუძნებული“ (მაღრაძე, 1987: 88). ამასთანავე, ზოგიერთი ნიმუშის წარმომავლობას შორეულ წარსულსაც უკავშირებენ. მაგალითად, ამ კუთხის მკვიდრი, ისტორიკოსი შოთა ლომსაძე სიმღერას *გვეუთისა მინდორზედა* ჩვ.წ.-ის არაუგვიანეს VIII-IX საუკუნეებამდე პერიოდს მიაკუთვნებს, ხოლო *მტრედმა თავის სიმართლითა*ს ადრექრისტიანულ საწყისებს უკავშირებს (ლომსაძე, 1997: 128).

სუფრის ადამ-წესებთან გადაჯაჭვულია ქორწილის მუსიკალური ტრადიციებიც, რადგან, როგორც მოგეხსენებათ, ქართულ სინამდვილეში ტრადიციული ქორწილი სუფრის გარეშე წარმოუდგენელია. შესაბამისად, სუფრული ჟანრის ფაქტობრივად ყველა ნიმუში, იმაგდროულად, საქორწილო ჟანრის შემადგენელი ნაწილია. მაგრამ მესხეთის მუსიკალურ დიალექტში გაგვანჩია აგრეთვე საგანგებოდ ქორწილის სუფრასთან შესასრულებელი სიმღერები. ზემოთ ჩამოთვლილი სიმღერების გარდა, ქორწილის სუფრაზე იტყოდნენ აგრეთვე: *ოთხი წყარო დის, განა ჩვენგნითა, მადლობელი ვართ, მიმინო მყავდა, სხვისი გვევონა* (მეორე შემთხვევაში – *ჩვენი გვევონა*), *მეველ და ვნახე, ჰარლი ჰარალე*, რომლებიც, მუსიკალური მასალის თვალსაზრისით, ერთი სიმღერის მუხლებად (კუბლეტებად) შეიძლება წარმოვიდგინოთ, თითოეული მათგანი სუფრის მსვლელობის სხვადასხვა მომენტში შესაბამისი სადღევრძელოს კვალად და ტრადიციული წესების დაცვით სრულდებოდა. გარდა ამისა, მოგვეპოვება მაყრულის ჯგუფის სიმღერები: *წადი, ღმერთმა გაგიმარჯოს*, რომელიც პატარძლის გასტუმრების დროს იმღერებოდა; *მოვდივართ, მოვეხარია* – ნეფის სახლში მიმავალ გზაზე სამღერი, *ნეფო, შენსა გვირგვინსა, მინდორ-მინდორ* და ა.შ., რომლებიც შეუღლების რიტუალის ასევე სხვადასხვა მომენტს უკავშირდება.

განსაკუთრებული ხალისის შემომტანი საქორწილო ცერემონიალში იყო *მუნჯური ცეკვა*, იგივე *აბოსა* (თურქული სახელწოდებით – *ლალაინი*), რომელიც პატარძლის გასტუმრების დროს სრულდებოდა. პროცესის მონაწილენი ვალდებული არიან მეთაურის, ანუ წინამძღოლის ბრძანებით ნაირგვარი სასაცილო მოქმედება შეასრულონ; ვინც არ დაემორჩილება, მას მათრახი, სხვადასხვა შემთხვევაში – ქამარი, ლახტი ან ჯოხი ზედება. არის ასევე წელს ზემოთ გაშვებების და ბავშვების ზურგზე აკიდების ელემენტებიც. ეს სახალისო ცეკვა-თამაში, რომელშიც მხოლოდ მამაკაცები მონაწილეობდნენ, თავისი შესრულების წესით წააგავს რაჭულ *წინამძღოლას* (არაყიშვილი, 1950), აგრეთვე აჭარულ ცეკვა-თამაშს *ბარი*, ამავე კუთხის *ოპოი ნანოს* (თათარაძე, 2010: 170) და ლაზურ *ვაჰაჰი ნანოს*, დასახელებული ცეკვები კი, თავის მხრივ, განაყოფიერების კულტთან დაკავშირებულ უძველეს სვანურ რიტუალურ ქმედებებთან – *მელია ტელეფიასა* და *ადრეკილასთან* ბაღებს ასოციაციას. *მუნჯური ცეკვა* ინსტრუმენტული თანხლებით არის მოღწეული, ბოლო დროს მესხეთში გავრცელებული ზურნის, დუდუკისა და დოლის, ზოგიერთი ცნობით – გუდასტვირისა და

დაირის თანხლებით.

საქორწილო ჟანრის ფრიად საინტერესო მაგალითს წარმოადგენს *შეიდი წყვილი ფერხული*, რომელიც, მიუხედავად იმისა, რომ დღეს ინსტრუმენტული თანხლებით სრულდება, სახელწოდებიდან გამომდინარე, ასევე ფოლკლორული შემოქმედების სიღრმისეულ ძირებზე მიგვანიშნებს: თავად *ფერხული*, როგორც ჟანრი, თავისი წარმოშობითა და ისტორიით სამი პლასტის – მოძრაობის, მუსიკისა და სიტყვის – სინკრეტულ ერთობლიობას, ანუ სიმღერისთვის ფეხის აყოლებას გულისხმობს. *შეიდი წყვილი ფერხული* იმითაც არის საინტერესო, რომ სარიტუალო ელემენტებით არის გაჯერებული და რიცხობრივი სიმბოლიკით ხასიათდება: ნეფე-პატარძლის ჩათვლით, ფერხულში შეიდი ბედგამოუცვლელი ოჯახური წყვილი ებმება. შეიდეჯერ წრის შემოვლის შემდგომ *ფერხული გაიხსნება* და მოქმედება საერთო ცეკვა-თამაშში გადადის, სადაც ქორწილის სხვა მონაწილეებიც ჩაერთვებიან. სხვადასხვა მონაცემით, ეს ფერხული პატარძლის გასტუმრების მომენტში, გაჟისეულ სახლში შეყვანის დროს ან ქორწილის დამთავრებისას სრულდებოდა.

მესხურ ფოლკლორში რიცხვებისადმი განსაკუთრებული დამოკიდებულება მათს საკრალურ დატვირთვაზე უნდა მიგვანიშნებდეს. ეს მჟღავნდება როგორც რიტუალებში, ასევე სიმღერების ტექსტებსა და ნიმუშების სახელწოდებებში. მაგალითად: სუფრული სიმღერების *სამხანად* – სამპირულად – შესრულება, სამსართულიანი ფერხული *სამყრელო*, სუფრული *ოთხი წყარო დის*, *შეიდი წყვილი ფერხული* და ა.შ.

დავუბრუნდეთ საფერხულო ჟანრს, რომელიც შორეული კულტურული მსოფლმხედველობის ინფორმაციის მატარებელია, როგორც წესი, სარიტუალო საწყისებთან კავშირს თვალნათლივ ამჟღავნებს. ამ მხრივ შრომისა და საქორწილო ფერხულების გარდა, მესხურ მუსიკალურ დიალექტში სხვა მაგალითებიც მრავლად მოგვეპოვება. მათ შორის არის ისეთი ნიმუშებიც, რომლებშიც შესრულების წესის ან ხასიათის მიმანიშნებელი ტერმინებია: *ძიბური* (აუდიომაგ. 7), ანუ *ძიბური*, *ცკეიტური* (სწრაფად, ცკეიტად შესრულება), *ასაყოლებელი* (სავარაუდოა, იგულისხმებოდეს სიმღერისთვის ფეხით აყოლება). არის შემთხვევები, როდესაც ეს ტერმინები ნიმუშის სახელწოდებას შეესაბამება. საფერხულო სიმღერების უმეტესი ნაწილი *დიდების* შესავლით იწყება, რომელსაც თავად საფერხულო ნაწილი მოჰყვება.

ცოცხალი შესრულებით ჩვენამდე მოღწეული სარიტუალო სიმღერებიდან ძალზე მნიშვნელოვანი ნიმუშებია: საძეობო საფერხულო სიმღერა *მზე შინა* (აუდიომაგ. 8), მუხის კულტის ამსახველი უძველესი სარიტუალო სიმღერა *მამლი მუხასა* (აუდიომაგ. 9), სამსართულიანი საფერხულო სიმღერა *სამყრელო* (აუდიომაგ. 10), *კარძიობა-ძიობასა*, ალდგომის რიტუალთან დაკავშირებული სიმღერა *ჭონა* (აუდიომაგ. 11) და ა.შ.

შორეული წარმომავლობის საწყისებს ემყარება აგრეთვე ამინდის მართვის რიტუალი, რომელიც სხვადასხვა სახელწოდებით მრავალ კუთხეში არის გავრცელებული: *ელიობა*, *ლაზარობა*, *გონჯაობა*. ამ რიტუალის განუყოფელი კომპონენტი საფერხულო წყობის შესაბამისი სიმღერაა. მესხეთში ამინდის მართვასთან დაკავშირებული ძალიან საინტერესო ლეგენდებისა და თქმულებების გარდა, ბოლო დრომდე თავად რიტუალიც ფიქსირდება, რომელსაც *დიდებაზე* დავლას უწოდებენ. რაც ჩვენთვის განსაკუთრებით საგულისხმოა, ამ რიტუალის დროს სიმღერა *ლაზარეც* (აუდიომაგ. 12) სრულდებოდა, რომლის მუსიკალური ენა, ზემოთ ჩამოთვლილი სიმღერების მსგავსად, წმინდა ქართულია. მესხეთში კარდაკარ სიარული *ჭონაზეც* იცოდნენ, რომლის სასიმღერო ნიმუშების რამდენიმე ვარიანტია შემორჩენილი.

საფერხულო წყობის ტიპური ნიმუშია *შავლეგო*. ვაჟკაცობის, გაუტეხლობის, სიმტკიცის

სა და პატრიოტიზმის სიმბოლოდ ქცეული ქართველი ვაჟკაცი შავლეგი სხვადასხვა კუთხის (ქართლი, კახეთი, მესხეთი, ლაზეთი) სიძლერის გმირად არის ქცეული. სხვა დიალექტებთან კავშირით ხასიათდება აგრეთვე საფერხულო სიძლერა *აეთანდილ გადინადირა* (აუდიომაგ. 13), რომლის მესხური მაგალითები მრავალფეროვანი მუსიკალური ვარიანტებით წარმოგვიდგება.

ამ საფერხულო სიძლერის წარმოშობა XII ს-ის მსოფლიო მნიშვნელობის ქართველი მწერლის, შოთა რუსთაველის პოემის – *ვეფხისტყაოსნის* – მთავარ გმირს, აეთანდილს უკავშირდება. ქართული მწერლობის ამ დიდებული ძეგლის, ჩვენი ქვეყნის კულტურული მემკვიდრეობის ერთ-ერთი სავიზიტო ბარათის ავტორის – შოთა რუსთაველის წარმომავლობას სწორედ მესხეთს უკავშირებენ. ამიტომ არც არის გასაკვირი, საექსპედიციო აუდიო ჩანაწერებში დაფიქსირებული ხალხური მთქმელების მიერ *ვეფხისტყაოსნიდან* დიდი მოცულობის ნაწყვეტების ზეპირად თხრობის ან დამღერების ფაქტები. უნდა აღინიშნოს, რომ ცოცხალი შესრულების დროს, მესხეთში იშვიათად თუ შეხვდებით ისეთ მთქმელს, რომელიც სალექსო ტექსტს *მშრალად* გადმოგვცემს: ის, როგორც წესი, სათქმელს დაამღერებს. სიტყვისა და მუსიკის ასეთი განუყოფლობა კიდევ ერთხელ გვიდასტურებს, თუ რაოდენ ძლიერია ხალხურ ცნობიერებაში ღრმა ფესვების მქონე სინკრეტული აზროვნების კოდი.

ეპიკური ჟანრის ნიმუშები მესხურ დიალექტში მრავლად მოგვეპოვება: ეს არის სიძლერები შოთა რუსთაველზე, თამარ მეფეზე, ერეკლე მეფეზე, სხვადასხვა გმირზე ან მშობლიურ კუთხეზე და ა.შ., ხოლო ბალადური ტიპის ნიმუშები რაიმე კონკრეტულ საგმირო ან ისტორიულ ამბავს მოგვითხრობს.

მუსიკალური თვალსაზრისით, ეპიკური და ბალადური სიძლერები საერთო ნიშან-თვისებებით ხასიათდება: თითოეული ნიმუში მრავალჯერ გამიმეორებად ფუძე ინტონაციას ეყრდნობა, რომელიც სიტყვიერ ტექსტს მისდევს. ამდენად, თავისებური მრავალგოლიანი *ჯაჭვური* ფორმა იქმნება, რომელიც დროში გაშლილ მღერა-თქმას წარმოადგენს.

როგორც ცნობილია, ფოლკლორული შემოქმედების უძველეს ჟანრებად ბავშვის საწოლთან შესასრულებელი *აკვნის ნანები* და ინფექციური დაავადებების დროს სამღერი *იავნანებია* მიჩნეული. მესხურ მასალებში ამ ორივე ჟანრის ნიმუშები გვხვდება, მათ შორის, დასაძინებლად განკუთვნილი *ნანების* ნაირგვარი ვარიანტები მოგვეპოვება – იქნება ეს მუსიკალური მასალა თუ სიტყვიერი ტექსტის ჩანაწერები (აუდიომაგ. 14).

მესხური *აკვნის ნანები* და *იავნანები* ნათელი მაგალითია იმისა, თუ რაოდენ სიცოცხლისუნარიანია ქართული მუსიკალური გენი, რომელიც თუნდაც ერთ პატარა „ინტონაციურ ბირთვში“ მოთავსებული, ათასწლეულებს გაივლის და საკუთარი ენერგიით უამრავ სიძლერას, ჟანრსა და დიალექტს კვებავს.

იავნანას მელოდია მესხურ დიალექტში არა მხოლოდ ამავე ჟანრის ნიმუშებში იჩენს თავს, არამედ სხვა ჟანრების ინტონაციური სივრცის წამყვან ელემენტად, ასე ვთქვათ, „საშენ მასალადაც“ გვევლინება, რომლის ერთ-ერთ მაგალითზე, *ოქრომჭედელისთან* მიმართებაში ზემოთ გვქონდა საუბარი.

მესხური მუსიკის მელოდიურ-ინტონაციური სფერო, როგორც ჩანს, ძალზე საინტერესო ინფორმაციის მატარებელია და ამ საკითხის სიღრმისეული კვლევა, მრავალ საგულისხმო ასპექტს წამოსწევს ზოგადქართული მუსიკალური აზროვნების ისტორიული ეტაპების დადგენაში. ამ კუთხის სიძლერების მელოდიები გარკვეულ ინტონაციურ ფორმულებად წარმოგვიდგებიან, რომლებიც თითქოს იფანტება სხვა დიალექტების (სვანურ, აჭარულ, ქართლ-კახურ, აღმოსავლეთ საქართველოს მთის) მარტივი და რთული აღნაგობის მუსიკალურ ქსო-

ვილში (მალრაძე, 1987: 70-76; ჭოხონელიძე, 1978: 33; გარაყანიძე, 1990: 83-87). მესხეთის ისტორიული მოვლენების გათვალისწინებით შეიძლება ვივარაუდოდ, რომ გარკვეულ ეტაპზე არსებული ქართული მუსიკალური აზროვნების საერთო პრინციპები სხვადასხვა კუთხეში თავისებურად განვითარდა, მესხეთში კი იმ ნიშნებში „დაკონსერვდა“, რომლებმაც „ქართული კვალი შემოგვინახეს“.

ამ კუთხის მელოდიკაში, ისევე როგორც საკადანსო ბრუნვებში, კილოურ წყობასა და სხვა მუსიკალურ კანონზომიერებებში, დავიწყებული მრავალხმიანობის ანარეკლიც შეიძლება ამოვიკითხოთ. ქართულ სასიმღერო ფოლკლორში კი, განვითარების დონის განსაზღვრისას, ხმების რაოდენობას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება (გარაყანიძე, 1990: 83). ამიტომ, გასული საუკუნის 60-ანი წლებიდან მოყოლებული, ვალერიან მალრაძე საქსპედიციო მუშაობის დროს გულმოდგინედ ეძებდა ხანგადასულ მოხუცებს, რომლებსაც ჯერ კიდევ ახსოვდათ მესხეთში მრავალხმიანი შესრულების ტრადიცია. საბედნიეროდ, მან მიაგნო ასეთ ხალხს – 62–103 წლამდე ასაკის მოხუცებს, მაგნიტოფირზე დააფიქსირა მათი საუბრები და ხმებში ნამღერი (მალრაძე, 1987: 83). ამ მამულიშვილური ღვაწლით მეცნიერმა კიდევ ერთი დასაყრდენი დაგვიტოვა მესხური სიმღერის მრავალხმიანობის აღდგენის საქმეში.

საკრავებიდან მესხეთში გავრცელებულია სტვირი, სალამური, გუდასტვირი (თულუმი), კავალი, ზურნა, ღუდუკი, დაირა, დოლი (დაული), საზი, თარი. ბოლო პერიოდში შემოვიდა საქართველოში საყოველთაოდ გავრცელებული გარმონი და თანამედროვე ელექტრონული ინსტრუმენტები.

მაშასადამე, მესხური მუსიკალური დიალექტი ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ერთ-ერთ ორგანულ განშტოებას წარმოადგენს, რომელმაც განუმეორებელი ხიბლით, საკუთრივ მისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებებითა და განსაკუთრებული როლით ღირსეული ადგილი დაიმკვიდრა ჩვენი ერის თვითმყოფად კულტურაში.

დამოწმებული ლიტერატურა

არაყიშვილი, დიმიტრი. (1950). *რაჭული ხალხური სიმღერები*. თბილისი: ხელოვნება.

გარაყანიძე, ედიშერ. (1990). *ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთობა*. თბილისი: საკანდიდატო დისერტაცია. ხელნაწერის უფლებით.

თათარაძე, ავთანდილ. (2010). *ქართული ხალხური ცეკვა*. თბილისი: საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი.

ლომსაძე, შოთა. (1997). *მესხები 1*. თბილისი: ფარნავაზი.

მაკალათია, სერგი. (1938). *მესხეთ-ჯავახეთი*. (ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ნარკვევი). თბილისი: ფედერაციის გამომცემლობა და სტამბა.

მალრაძე ვალერიან. (1987). *ქართული (მესხური) ხალხური სიმღერები*. თბილისი: ხელოვნება.

სოსელია, ლ. (1972). ოქრომჭედლობის შესწავლისათვის შესხეთში. კრებულში: *მასალები მესხეთ-ჯავახეთის ეთნოგრაფიული შესწავლისათვის*. თბილისი. მეცნიერება.

ჩხიკვაძე, გროგოლ. (1960). *ქართული ხალხური სიმღერები, სანოტო კრებული*, 1. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.

ჭოხონელიძე, კუკური. (1978). *მესხეთ-ჯავახეთის მუსიკალური ფოლკლორი*. თბილისი: სამეცნიერო ნაშრომი. ხელნაწერის უფლებით.

აუდიომაგალითები

აუდიომაგალითი 1. *წინ სუფრა*. ასრ. მარო ჟუჟუნაძე. სოფ. მუსხი. 1999წ. ვ. სამსონაძის პირადი არქივი.

აუდიომაგალითი 2. *ოქრომჭედლო*. ასრ. მარო ჟუჟუნაძე. სოფ. მუსხი. 1999წ. ვ. სამსონაძის პირადი არქივი.

აუდიომაგალითი 3. *ოროველა-გუთნური (ხარმა თქვა პირმა ნათელმან)*. შემსრულებელი უცნობია. ჩაწერილია 1950-60-იან წლებში. ვ. მალრაძის აუდიოარქივი.

აუდიომაგალითი 4. *სანთლის გუთანს ავაშენებ*. შემსრულებელი უცნობია. ჩაწერილია 1950-60-იან წლებში. ვ. მალრაძის აუდიოარქივი.

აუდიომაგალითი 5. *მტრედმა თავის სიამითა*. შემსრულებელი არჩილ ვეხსაძე, ქ. ახალქალაქი. ჩაწერილია 1950-60-იან წლებში. ვ. მალრაძის აუდიოარქივი.

აუდიომაგალითი 6. *ოთხი წყარო დის*. ასრ. მარო ჟუჟუნაძე. სოფ. მუსხი. 1999წ. ვ. სამსონაძის პირადი არქივი.

აუდიომაგალითი 7. *ძიბური*. ასრ. მარო ჟუჟუნაძე. სოფ. მუსხი. 1999წ. ვ. სამსონაძის პირადი არქივი

აუდიომაგალითი 8. *მზე შინა*. შემსრულებელი უცნობია. ჩაწერილია 1950-60-იან წლებში. ვ. მალრაძის აუდიოარქივი.

აუდიომაგალითი 9. *მამლი მუხასა*. შემსრულებელი უცნობია. ჩაწერილია 1950-60-იან წლებში. ვ. მალრაძის აუდიოარქივი.

აუდიომაგალითი 10. *სამყრელო*. ასრ. ანსამბლი „მესხეთი“. ხელმძღვ. ზაზა თამარაშვილი.

აუდიომაგალითი 11. *ჭონა*. შემსრულებელი უცნობია. ჩაწერილია 1950-60-იან წლებში. ვ. მალრაძის აუდიოარქივი.

აუდიომაგალითი 12. ლაზარე. ასრ. მარო ჟუჟუნაძე. სოფ. მუსხი. 1999 წ. ვ. სამსონაძის პირადი არქივი.

აუდიომაგალითი 13. ავთანდილ გადინაძირა. ასრ. ანსამბლი „მესხეთი“. ხელმძღვ. ზაზა თამარაშვილი.

აუდიომაგალითი 14. იავნანა. ასრ. მარო ჟუჟუნაძე. სოფ. მუსხი. 1999წ. ვ. სამსონაძის პირადი არქივი.

VICTORIA SAMSONADZE
(GEORGIA)

GENRE PECULIARITIES OF THE MESKHETIAN MUSICAL DIALECT

One of the branches of the multifarious and rich Georgian musical folklore is the Meskhetian dialect. Meskheta is the southern part of East Georgia. It has preserved traces of the creative thinking of the most ancient period in our country's history. Despite the prominence that this province occupied in Georgia during the Georgian "Golden Age" (10th to 12th centuries), in the modern performing art of folk music listeners come across Meskhetian specimens very rarely.

It was the rare performance of these specimens and the paucity of scholarly material in well-known fieldworks that aroused my interest in this dialect. The first stimulus was the fieldwork to Akhaltsikhe organized by us, the students; and the new material obtained by the resulting fieldworks and the study and analysis of the old, unpublished sound recordings gave me grounds to carry out more thorough research. Therefore it is my wish to acquaint the public with the different versions of the already well-known specimens and completely unknown ones. Sharing the opinions of my predecessors I would like to make new observations and map out new directions in the study of this province.

Until then allow me to present a short excursion into the ethnomusicological research on Meskheta, which was conducted over a period in the 1930s. The first fieldwork in the year 1930 was headed by the composer **Shalva Mshvelidze**. According to information provided by the members of the team, due to the fact that the Meskhetians had forgotten the national musical traditions, they did not remember Georgian songs well and found it difficult to perform them.

The head of the 1949 fieldwork team was Grigol Chkhikvadze, an ethnomusicologist. Of the obtained fieldwork material six old Meskhetian songs were put down in musical notation and put together in a collection – all of them monophonic (Chkhikvadze, 1960: 426-436). Beginning from the 1960s many specimens of Meskhetian songs were found thanks to numerous fieldworks and the devoted and selfless work of the ethnomusicologist and composer **Valerian Maghradze** (Maghradze, 1987). Shota Altunashvili, a musician of local origins, supported Maghradze in his bid to save Meskhetian songs.

It should be noted that both of them came from Meskheta and together with the fieldwork journals they left many songs (turned later into polyphonic versions by them) to future generations. These songs are used widely by modern performers of Meskhetian songs.

Subsequently some local fieldworks were organized to this province by the Georgian ethnomusicologists of the following generation, among them there being: Joseph Jordania, Natalia Zumbadze, Tinatin Zhvania, Ketevan Matiashevili, Baia Zhuzhunadze, the author of this paper, and many others.

So what did the Meskhetian musical tradition, whose roots reach deep into history, tell us? They can be compared with the ruins of the past, of which only some fragments have survived, and the surviving fragments are transformed to such an extent that it needs keen observation to notice the Georgian trace in them. In such conditions it is more difficult to trace the Meskhetian traits per se.

Therefore I am trying to bring forward the common Georgian elements present in the available

material; this may be achieved by determining the links with ethnography, mainly with the old rituals. Musically this may be achieved by comparing them with other musical dialects and indicating their common parameters.

I think that this time it would be preferable to dwell on the issues which in the general context of folklore will strengthen the focus on the musical art of Meskhethi. In my opinion in this case the fundamental function belongs to **the genre** which means close links with the ethnocultural peculiarities, devotional rituals. The genre music of Meskhethi is quite multifarious, including labour, wedding, round-dance, drinking, exultation, calendar, cradle, curing, governing the weather, childbirth, ritual and epic songs, ballads (heroic, historical), dirges (mourning, remembering), also lyrical-love songs and others. It should be added that people often use the name of this or that genre as the name of the song, e.g. *Gutnuri* (ploughman's song), *Kalouri* (sung on the thrashing floor), *Supruli* (drinking song), *Mtsqemsuri* (herdsman's song) and so on.

According to their number, importance and pronounced national features, Maghradze divides these genres into four main groups: drinking, wedding, round-dance and labour songs (Maghradze, 1987: 13).

Some specimens can be combined into one genre, though one and the same specimen may belong to two or even to three genres simultaneously – taking into consideration their historical pre-conditions, their place in everyday life, musical and verbal content and the form of their performance. For instance the song *Tsin supra* (At the table, audio ex. 1), according to all the above parameters, is a specimen of the drinking song genre, but *Okromchedelo* (Goldsmith, audio ex. 2), which is one of the significant parts of *the spring cycle*, bears the features of several genres at the same time: both by its function and historical provenance it belongs to the devotional genre; the content of the text (enumeration of the agricultural instruments) links it to the agricultural genre, but by the form of its performance and musical content it is a typical round-dance song.

Scholars associate this specimen with “the metal-working epoch” and study it “combined with the phenomena containing the deepest archaic elements” (Soselia, 1972: 100), where the blacksmith is exalted to the status of the goldsmith, as the works of this person, who had a special status, were considered to be a guarantee of abundance and wealth. The themes associated with blacksmithing and very often attested in the folklore, in the legends in certain provinces of Georgia, but of all the musical specimens only it does show parallels with the Gurian song *Mtchedelo* (Blacksmith) according to the provenance of its contents. But from a musical viewpoint it may be compared with the specimens of various provinces, containing archaic elements, features widespread in Georgia: the form of the responsive performance of the soloist and the choir, the downward gliding of the melody towards the basic tone, inclination to a minor key, emphasizing the tonic sound at the end of the phrase, triple pulsation with the gentle syncope and the narrow range assign it to the songs containing the so-called *Iavnana* (lullaby) – type intonation. Apart from that the frequent rotation of the small-volume melodic phrase groups unites it together with the round-dances with the archaic mode, especially with those of the highland provinces.

Singing was an indispensable companion of agricultural work. In Meskhethi they have survived as songs sung by one soloist only: *Orovela* (or: *Horovela*, a ploughman's or an bull-cart-driver's song), *Gutnuri* (ploughman's song), *Kalouri* (sung on the thrashing-floor), *Urmuli* (a bull-cart-driver's song); another song of this group, namely a Meskhethian song *Jilghuri*, which, like *Gutnuri*, also

stems from the name of an agricultural instrument, should be mentioned specially. The songs mentioned above themselves refer to their belonging to this or that genre. They are quite often used as the title of the specimen with the initial phrase or without it. For instance *Orovela, orshabatobit ashenda* (*Was built on Mondays*), *Kali tiroda Kartveli* (*A Georgian woman was crying*), *Kalo, sheni kalamani* (*O, lady, your footwear*), *Urmuli* (*Bull-cart-driver's song*), *Nikoram utkhra Laghasa* (*Nikora told Lagha – Nikora, Lagha are names of oxen*), *Gutnuri – Gutano, sheni chirime, Kalouri – Orovel, modi kalosa* and so on.

These songs are sung in different variants and also with different, mostly very ancient texts (see the **APPENDIX**). From the musical viewpoint the melodies of Meskhetian labour songs resemble the Kartl-Kakhetian variants of the same genre through their melismatic ornamentation, improvisation, the free meter-rhythm, the wide range, the basic sound, drawn out at the end of the phrase and other features, but they lag behind them in their development (audio ex. 3). Some are reminiscent of dirges analogous to the *Mtibluri* (*Haymakers' songs*) of the highlands of eastern Georgia (audio ex. 4).

Collective forms of mutual assistance have been popular with Georgians since the olden days. There were many rituals associated with this tradition. Many songs, indicating the process, have survived in different provinces of Georgia, and four-part Atcharian and Gurian *Naduri* (*collective harvest songs*) have been acknowledged to be the crown of Georgian polyphony. Unfortunately, labour songs are not attested in Meskheta, though it may be presumed that they may have been present in the past, because in ethnographic sources there are many references to various kinds of collective work. For instance in Meskheta special collective associations to work on a big plough were called *modgami*. It was a very interesting close-knit organism, which, apart from the remuneration given to the members of the group, according to their individual contribution, also helped the needy families free of charge, or to express it in a modern language they performed an act of charity.

Another important genre is drinking songs, sung at *supra* (lit.: *table cloth*).

The same as in today's Georgia feasts and wine were indivisible. In the past, too, feasting traditions without close links with viticulture could not be imagined. In Meskheta the presence of the ancient species of Georgian grape-vine have been well attested. Even today there are remnants of unique vineyards arranged in terraces, and there are also utility chambers carved out of rock.

The greater part of Meskhetian musical folklore that has survived until modern times, consists of drinking songs, which are divided into groups according to what time, or at which stage of the feast they are to be performed: at the beginning the so-called *Samkhiarulo simgherebi* (*songs of merry-making*), *Supris gakhshnis simgherebi* (*songs opening the party*), in the middle *Suprulebi*, drinking songs proper and finally *Shemodzhakhili* (*special songs at the end of the party*). A musical analysis of the songs of this genre manifests numerous parallels with the material of other dialects, which, factually, are indicated by all the authors, when studying this province, and in order to make it more explicit to some amateurs, quoting the names of some songs would be sufficient, *Mraval-zhamier* (*Live a long life*), *Samadlobeli* (*thanking song*), *Maspidzelsa mkhiarulsa* (*Our merry host*), *Tsasvla sjobs dsarmavalisa* (*song of leaving guests*), *Shemodzhakhili*. Though there are some solely Meskhetian songs: *Gegutisa mindorzedi* (*in the Geguti field*), *Mtredma tavis simartlita* (*The dove with its truth*, audio ex. 5), *Tsin supra* (*at the table*) and so on, which also stemmed from the common Georgian root and are based on general Georgian laws and customs (Maghradze, 1987: 88). Herewith the provenance of some specimens is associated with the remote past. For instance Shota Lomsadze,

a historian, a native of this province, dates the song *Gegutisa minordzed*a to a period not later than the eighth-ninth centuries A.D, and he associates the song *Mtredma tavis simartlita* with the early Christian period (Lomsadze, 1997: 128).

The musical traditions of weddings are also linked with the customs and traditions of parties, for, as it is usually known, in Georgian reality, there is no wedding without a traditional feast. Accordingly, factually, each specimen of the feast genre is a constituent part of the wedding genre as well. But in the Meskhetian musical dialect there are songs sung at wedding feasts specially. Apart from the songs mentioned above, the songs *Otkhi tsqaro dis* (*Four springs are flowing*), *Gana chvengnita* (*On our part*), *Madlobeli vart* (*We are grateful*), *Mimino mqavda* (*I had a hawk*), *Skhvisi gvegona* (*We thought it was someone else's*), another variant of *Chveni gvegona* (*We thought it was ours*), *Mivel da vnahe* (*I got there and saw*), *Harli harali* (*nonsense syllables*), which according to their musical material can be considered to be the stanzas of a single song, each of them performed at different moments of the feast, following a suitable toast and observing traditional rules. Besides that there are some of the *Maqruli* (*Best men's song*) group: *Tsadi, ghmertma gagimarjos* (*Go, may God help you*), which was sung when the bride was leaving her house, *Movdivart, mogvikharia* (*We are coming and are very happy*) – performed on the way to the bridegroom's house, *Nepeo, shensa gvirgvinsa* (*Bridegroom, may your crown...*), *Mindor-mindor* (*In the fields*) and others, which are also connected with different moments of the wedding feast.

The most cheerful at the wedding ceremony was *Munjuri tsekva* (*Dumb dance*), or *Atosa* (**Turkish name *Laloini***), performed when seeing off the bride to the groom's house. The participants in the process were to perform some funny actions as ordered by their leader; those who disobeyed were beaten with a whip, a belt or a stick. There are elements which demand men's undressing down to the waist and carrying children on their backs. This entertaining merry-making, according to the manner of its performance is reminiscent of *Ratchian Tsinamdzhola* (Araqishvili, 1950) also the *Atcharian dance Bari, Ohoi nano* (Tataradze, 2010: 170), and the *Lazian Vahahai nano*, in their turn the above-mentioned dances bring up an association with the ancient Svanian rituals *Melia telepia* and *Andretila* connected with the cult of fertility. *Munjuri tsekva* has come down to this day with a musical accompaniment, with the *zurna* (shawn, an oriental musical wind instrument), *duduk* (*duduk*, a sort of clarinet) that have become popular in Meskheta lately, and according to some information – with the bagpipe and the tambourine.

A very interesting specimen of the wedding genre is *Shvidi tsqvili perkhuli* (*Seven-pair round dance*), which, though now performed with an instrumental accompaniment, proceeding from its name, also refers to the roots going deep into the people's art: the round dance per se, as a genre, by its history and provenance indicates the syncretic unity of three layers: movement, music and word, i.e. moving the legs in keeping with the rhythm of the music. *Shvidi tsqvili perkhuli* is also interesting due to the fact that it is saturated with ritual elements and has digital symbolism: including the groom and the bride, seven family couples, devoted to their marriage, after making seven rounds of a circle, the round-dance “opens” and they all start dancing and merry-making joined by other participants in the wedding party. According to various data, this round dance was performed either at the time when the bride was leaving for her husband's house, when entering his house or at the end of the wedding party.

The Meskhetians' special attitude to the figures must refer to their sacred significance. This is expressed both by the rituals and the texts of the songs and the names of the specimens. For instance

performing drinking songs in three parts, the three-tiered round-dance *Samqrelo*, the drinking songs *Otkhi tsqaro dis*, (*Seven-couple round-dance*) and so on.

Let me return to the round-dance genre which bears information about the remote cultural world viewpoint; as a rule it clearly reveals its links with ritual sources. In this connection in the Meskhetian musical dialect there are many other specimens apart from the labour and wedding round-dances. Among them there are such specimens in which terms indicating the rule of their performing or their characteristic features are present: *Dzimuri* or *Mdzimuri*, (audio ex. 7) *Tskvituri* (to be performed at a fast tempo, lively), *Asaqoliebeli* (lit., *to follow*, supposedly it refers to the leg movement in keeping with the rhythm of the song). There are cases when these terms correspond to the name of the specimen. Most of the round-dance songs begin with the introduction of *Dideba* (Exultation), which is followed by the round-dance part.

Of the surviving ritual songs that are performed live, the most significant are: the childbirth round-dance song *Mze shina*, (audio ex. 8) *Mamli mukhasa*, (audio ex. 9) the most ancient ritual song dedicated to the cult of the oak, the three-tiered round-dance song *Samqrelo*, (audio ex. 10) *Vardzioba-dziobasa* (Vardzia – famous medieval citadel carved in the mountain), and the song *Tchona*, (audio ex. 11) connected with the Easter ritual and many others.

The ritual of ruling the weather is also based on sources dating back to the remote past. This ritual, having different names, is spread throughout many provinces: *Elioba*, *Lazaroba*, and *Gonjaoba*. An indispensable component of this ritual is a song corresponding to the round-dance mode. In Meskheti, apart from the interesting legends associated with ruling the weather, the ritual proper, which has come down to this day, is also attested and is called *Didebaze davla* (procession for the ritual glory). The most noteworthy for me is the fact that during this ritual the song *Lazare* (audio ex. 12) was also sung, its musical language, like those mentioned above, being purely Georgian. Meskhetians used to go from door to door at the *Tchona* ritual, whose several singing variants have survived.

A typical specimen of the round-dance mode is *Shavlego*; *Shavlego*, a Georgian man of valour who has become a symbol of chivalry, courage, fortitude, is the hero of the song in different provinces of Georgia (Kartli, Kakheti, Meskheti, Lazeti). The round-dance song *Avtandil gadinadira* (*Avtandil was hunting*, audio ex. 13) also manifests affinity with other dialects and its Meskhetian specimens are represented in multifarious variants.

The provenance of this round-dance is associated with the main character of the poem *Vepkhistaqaosani* (*A Knight in the Panther's Skin*), by Shota Rustaveli, a poet of world-wide significance. It is to Meskheti that Shota Rustaveli, the author of this brilliant monument of Georgian literature, one of the trademarks of the cultural heritage of our country, traces his roots back to. Therefore it is no wonder that the sound recordings of the fieldworks include folk-song performers' reciting from memory or singing lengthy passages from *Vepkhistaqaosani*.

It should be noted that in Meskheti cases where folk performers would recite the text of the poem "drily" were very rare. As a rule they sing it. Such indivisibility is more evidence of how strong the deep-rooted code of syncretic thinking is in people's mentality.

There are many specimens of the epic genre in the Meskhetian dialect: there are the songs about Shota Rustaveli, Queen Tamar, King Erekle, various heroes of their native province and so on; as for the specimens of the ballad type, they are usually about concrete heroes or historical events.

From the musical viewpoint the epic songs and ballads have common features: each specimen is

based on the frequently reiterated root intonation, which follows the verbal text. Thus, a certain chain form consisting of many links, is created: it is singing and reciting spread out in time.

As is well known the *Akvnis nana* (cradle lullabies) performed at the child's bedside, and *Iavnana* (lullaby) sung during times of infectious diseases, are considered to be the oldest genres of people's art. In the Meskhetian material the specimens of both genres are attested, among them being different variants of *Nana* (lullaby), meant to put the child to sleep. They concern both the recordings of the musical material and the verbal text (audio ex. 14).

The Meskhetian songs *akvnis nana* and *iavnana* are vivid examples of how viable the Georgian musical gene is, even when present in a single, small intonational nucleus, and how, passing through the millennia, it nurtures numerous songs, genres and dialects by its energy.

In the Meskhetian dialect the *iavnana* melody is distinguished not only in the specimens of the same genre, but it also functions as a leading element of the intonational space of other genres, if we may say so as a building material. One of its specimens I have touched upon above, in connection with the song *Okromchedelo* (goldsmith).

The melodic-intonational sphere of the Meskhetian music, as it seems, bears very interesting information, and an in-depth study of this issue will bring forward many significant aspects in determining the historical stages of common Georgian musical thinking. The melodies of the songs of this province are presented in definite intonational formulae, which seem to be dispersed in the simple and complex musical texture of other dialects (Svanian, Acharian, Kartlian-Kakhetian, and of the east Georgian highlands) (Maghradze, 1987: 70-76; Chokhonelidze, 1978: 33; Garaqanidze, 1990: 83:87). Taking into account the historical events of Meskheti it may be conjectured that at a certain stage the general principles of Georgian musical thinking took an original path of evolution in different provinces of Georgia. But in Meskheti they were preserved in the specimens, which have retained the Georgian trace.

We can even detect the reflection of forgotten polyphony in the melodics, cadential spinning and other musical elements. In the Georgian singing tradition, when defining the level of the development the number of voices plays a special role (Garaqanidze, 1990: 83). Therefore, beginning from the 1960s, during his fieldwork Valerian Maghradze was diligently looking for people, well advanced in years, who still remembered the multi-part singing traditions in Meskheti. Thankfully, he did find such people, from the ages of 62 to 103. He recorded their conversations and the multi-part performance of songs (Maghradze, 1987: 83). His patriotic deed has left us yet another basis for restoring Meskhetian polyphony.

Of the musical instruments in Meskheti the most widespread are the *fife*, the *pipe*, the *bag-pipes* (*tulum*), *kavali*, *zurna* (shawn, oriental wind musical instrument), *duduki* (*duduk*), the *tambourine*, the *doli* (the *drum*, *dauli*), the *sazi*, and the *tari* (oriental stringed instruments). Lately the accordion, popular in Georgia, and electronic instruments have been introduced.

So the Meskhetian musical dialect is one of the organic branches of Georgian musical folklore, which has occupied a significant place in the original culture of our nation by its unique charm and its special characteristic features.

References

- Araqishvili, Dimitri. (1950). *Rachuli khalkhuri simgherebi (Rachan Folk Songs)*. Tbilisi: Khelovneba.
- Chkhikvadze, Grigol. (1960). *Kartuli khalkhuri simgherebi (Georgian Folk Songs)*. Collection of transcriptions, 1. Tbilisi: Sabchota sakartvelo.
- Chokhnelidze, Evsevi. (1978). *Meskheth-Javakhetis musikaluri folklori (Musical Folklore of Meskheth-Javakheti)*. Tbilisi: scientific work, with the copyright on manuscript.
- Garaqanidze, Edisher. (1990). *Kartuli musikaluri dialektebi da mati urtiertoba (Georgian Musical Dialects and their Relation)*. Tbilisi: Candidate's dissertation, with the copyright on manuscript.
- Lomsadze, Shota. (1997). *Meskebi, I (The Meskhetians, I)*. Tbilisi: Parnavazi.
- Maghradze, Valerian. 1987. *Kartuli (Meskhuri) khalkhuri simgherebi (Georgian (Meskhetian) Folk Songs)*. Tbilisi: Khelovneba.
- Makalatia, Sergi. (1938). *Meskheth-Javakheti/istoriul-etnografiuli narkvevi (Meskheth-Javakheti/Historical-Ethnographic Essay)*. Tbilisi: Pederatsia publishing and typography.
- Soselia, L. (1972). "Okromchedlobis shestsvilisatvis meskhetshi" ("On the study of Goldsmithing in Meskheth"). In: *Masalebi Meskheth-Javakhetis etnografiuli shestsvilisatvis (Materials on Mesket-Javakhetian Ethnography)*. Tbilisi: Metsniereba.
- Tataradze, Avtandil. (2010). *Kartuli khalkhuri tsekva (Georgian Traditional Dance)*. Tbilisi: State Folklore Centre of Georgia.

Audio examples

- Audio example 1. *Tsin supra*. performer Maro Zhuzhnadze, village of Muskhi, 1999. From V. Samsonadze's personal archive.
- Audio example 2. *Okromchedelo*. performer Maro Zhuzhnadze, village of Muskhi, 1999. From V. Samsonadze's personal archive.
- Audio example 3. *Orovela-gutnuri (kharma tkva pirma natelman)*. unknown performer, recorded in the 1950s-1960s. V. Maghradze's audio archive.
- Audio example 4. *Santlis gutans avasheneb*. unknown performer, recorded in the 1950s-1960s. V. Maghradze's

audio archive.

Audio example 5. *Mtredma tavis siamita*. performer Archil Vebsadze, Akhalkalaki, , recorded in the 1950s-1960s. V. Maghradze's audio archive.

Audio example 6. *Otkhi tsqaro dis*. performer Maro Zhuzhnadze, village of Muskhi, 1999. From V. Samsonadze's personal archive.

Audio example 7. *Dzimuri*. performer Maro Zhuzhnadze, village of Muskhi, 1999. From V. Samsonadze's personal archive.

Audio example 8. *Mze shina*. unknown performer, recorded in the 1950s-1960s. V. Maghradze's audio archive.

Audio example 9. *Mamli mukhasa*. unknown performer, recorded in the 1950s-1960s. V. Maghradze's audio archive.

Audio example 10. *Samqrelo*. ensemble "Meskheti", directed by Zaza Tamarshvili.

Audio example 11. *Chona*. unknown performer, recorded in the 1950s-1960s. V. Maghradze's audio archive.

Audio example 12. *Lazare*. performer Maro Zhuzhnadze, village of Muskhi, 1999. From V. Samsonadze's personal archive.

Audio example 13. *Avtandil gadinadira*. ensemble "Meskheti", directed by Zaza Tamarshvili.

Audio example 14. *Iavnana*. performer Maro Zhuzhnadze, village of Muskhi, 1999. From V. Samsonadze's personal archive.

Translated by Lia Gabechava

ტრადიციული მუსიკის
ისტორიული ჩანაწერები

HISTORICAL RECORDINGS OF
TRADITIONAL MUSIC

ღაივა რაჩიუნაიტე-ვიჩინიენე
(ლიტვა)

**ლიტვური ფოლკლორული მუსიკის უძველესი ხმოვანი
ჩანაწერები და ეთნომუსიკოლოგების ახალი აღმოჩენები**

აუდიოჩანაწერების ახალ გამოცემაში „ბერლინის ფონოგრამარქივში ცვილის ლილვაკებზე დაცული ელჟარდ ვოლტერის ლიტვური ჩანაწერები (1908-1909)“, ჩვენ შეიძლება მოვისმინოთ ლიტვური სიმღერის უძველესი კილოები. ამ ჩანაწერებში ყველაზე გასაოცარი აღმოჩენაა რამდენიმე ბურღონული სიმღერა, ჩაწერილი სამხრეთ აღმოსავლეთ ლიტვაში, ტუკიაში (Dūkija). დღევანდლამდე ითვლებოდა, რომ ამ რეგიონისთვის მონოღია იყო ტიპური (მაგ. 1, აუდიომაგ. 1).

ეს მოსაზრება არაერთხელ იყო გამოთქმული სახელგანთქმული ლიტველი ეთნომუსიკოლოგის იადვუგა ჩურლიონიტესა და მისი სტუდენტის, ტუკიური სიმღერის სპეციალისტის, ჯენოვაიტე ჩეტკაუსკაიტეს (Genovaitė Četkauskaitė), ასევე ახალგაზრდა თაობის მთელი რიგი მკვლევრების მიერ. „ტუკიური სიმღერა წარმოადგენს ტიპურ მონოდიას; მისი განვითარება საუკუნეების მანძილზე ეფუძნება ლინეარულობას, სადაც დომინირებს მელოდირი ელემენტი. [...] შესაძლებელია, რომ მელოდირობის ასეთი აბსოლუტურობა დიდი ხნის მანძილზე ხელს უშლიდა პოლიფონიის შემოსვლას, რომელსაც ტუკიას რეგიონში XX საუკუნის დასაწყისამდე ნათლად არ გამოუვლენია თავი“ (Čiurlionytė, 1969: 291). „სამხრეთ აღმოსავლეთ რეგიონების უმრავლესობაში ფართოდ არის გავრცელებული ძველი მონოღია, რომელიც საუკუნეების მანძილზე ჩამოყალიბებულ ტრადიციულ მახასიათებლებს ინახავს“ (Čiurlionytė, 1969: 292). „სამხრეთ-აღმოსავლეთ ლიტვაში, რომლის ცენტრალურ ნაწილს ჰქვია ტუკია, ძირითადად მონოდიური (მონოფონიური) სტილი არის გავრცელებული, რომლის მთავარ თვისებას უნისონში სიმღერა წარმოადგენს, მაშინაც კი, თუ კოლექტიურად სრულდება. სიმღერის ასეთი სტილი თავისუფალი იმპროვიზაციის საშუალებას იძლევა, აფართოებს მელოდირის ჩარჩოებს და აღამაზებს მას მელიზმებით, გამჟღავნებული და დამხმარე ბგერების გამოყენებით“ (Četkauskaitė, 2007: 24). თვალსაზრისი, რომ ლიტვურ ხალხურ მუსიკაში მონოფონია ტუკიური სიმღერებისთვისაა დამახასიათებელი, დადასტურებულია მუსიკის ენციკლოპედიაშიც (Ambrazevičius, Kalavinskaitė, 2003: 470) (მაგ. 2, აუდიომაგ. 2).

აუსტე ნაკიენე, ერთ-ერთი ხსენებული გამოცემის რედატორი, რომელმაც ახლახანს (2005) 1935-1941 წწ. საარქივო ჩანაწერების კოლექცია წარმოადგინა, ასევე მიიჩნევს ტუკიას რეგიონს მონოდიის აკვნად: „ტუკიას სასიმღერო სტილი იყო მონოღია. ტუკიური მელოდიები გამოირჩევა სრულყოფილი ლინეარული გამომსახველობით, სპირალური მელოდირი ხაზით, კილოების მრავალფეროვნებითა და მელიზმებით. ჩაწერილი მელოდიები ადასტურებს მონოდიური სიმღერის სიცოცხლისუნარიანობას: სიმღერები სრულდებოდა მონოდიურად, მაშინაც კი, თუ მათ ერთზე მეტი მომღერალი ასრულებდა. მაგრამ მე-20 საუკუნის შუა წლებიდან ტრადიციული მონოღია თითქმის გაქრა; დღეს იგივე მელოდიებს შემსრულებლების დიდი რაოდენობა მეორე ხმის თანხლებით მღერის“ (Nakienė and Žarskienė, 2005: 24).

მოდით, დავუბრუნდეთ ახლახან გამოქვეყნებულ უძველეს ჩანაწერებს. მნიშვნელოვანია,

რომ ტრადიციული სიმღერა გაბმული თანხლებით ძუკიას რეგიონის რამდენიმე სოფელშია ჩაწერილი. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ამ ტიპის სიმღერა შემთხვევითობაა მომღერალთა ცალკეული ჯგუფის მხრიდან. საიდან აღმოჩნდნენ ისინი ძუკიას რეგიონში? როგორ აიხსნება გაბატონებული მონოდიის რეგიონში ბურღონული სიმღერის არსებული ჩანაწერები, რომლებიც მე-20 საუკუნის დასაწყისშია გაკეთებული?

წინამდებარე გამოსვლა შემდეგ ამოცანებს ისახავს მიზნად: 1) ლიტვის სამხრეთით – ძუკიას რეგიონში ბურღონული სიმღერის არსებობის შესაძლებლობის შესწავლას; 2) საკითხის დაყენებას ძუკიას მარცვლეულის (უფრო ზუსტად კი ჭვავის) ალების სიმღერების ეთნოგენეზის შესახებ.

ბურღონული სიმღერის ფესვები და არსებობის შესაძლებლობა ძუკიას რეგიონში

სანამ ძუკიას რეგიონის ბურღონული სიმღერის შესახებ ვიმსჯელებდეთ, მოკლედ მიმოვიხილავ ბურღონის არსს. ჩემი მიზანი არ არის ბურღონის სრულყოფილი განსაზღვრება და მისი საუკუნოვანი ისტორიული განვითარების მიმოხილვა. გამოჩენილ ეთნომუსიკოლოგებს სხვადასხვაგვარად აქვთ განხილული ბურღონი. მარტინ ბოიკოს ეკუთვნის ყოვლისმომცველი ნაშრომი მის შესახებ (Boiko, 2000).

როგორც ცნობილია, ბურღონი არის ჰარმონიული ან მონოფონიური ეფექტის მქონე თანხლება, სადაც ბერა ან აკორდი უწყვეტად ჟღერს მთელი ან თითქმის მთელი პიესის მანძილზე¹. ფრანც ეიბნერის მიხედვით, „ბურღონი ასოცირდება „ხარისხის“ ცნებასთან, რომელიც არის როგორც ჰარმონიის, ისე მელოდის კატეგორია“; აქედან გამომდინარე, „ფენომენოლოგიური თვალსაზრისით, ბურღონი მონოფონიასა და პოლიფონიას შორისაა“ (Eibner, 1981: 121). კლოდ მარსელ ღუბუას აზრით, არსებობს „როგორც შედგენილი ბურღონი, ასევე ბურღონისა და მონოდიური მუსიკის ნარევი“ (Marcel-Dubois, 1973: 13). იაპა კუნსტმა ასევე გაამახვილა ყურადღება ბურღონის ორმაგ ბუნებაზე: „მუსიკალურ პრაქტიკაში მთელი რიგი ფორმები ერთიანდება: ვის შეუძლია თქვას, სად უნდა ვისაუბროთ ორგანუმზე და სად გადავიდეთ თანხლებიან მონოდიასზე; ვის შეუძლია გაავლოს მკაცრი ზღვარი ჰომოფონიასა და პოლიფონიას შორის; ვის შეუძლია თქვას დარწმუნებით, სად მთავრდება ჰეტერორიტმულობა და იწყება პოლირიტმია; სად არის ზუსტად ჰეტეროფონიის პოლიფონიაში გადასვლის ადგილი? პრაქტიკა ბევრად უფრო მდიდარი და მოქნილია, ვიდრე ნებისმიერი თეორიული სქემა“ (Kunst, 1950: 47).

მოტანილი ციტატები ნათლად აჩვენებს, რომ ბურღონი და მონოდი საკმაოდ ახლოსაა ერთმანეთთან, ხშირად კი ურთიერთშემავსებელ ფენომენს წარმოადგენენ. ასე რომ, „მონოდიის აკვანში“ – სამხრეთ აღმოსავლეთ ლიტვაში ახლახან აღმოჩენილი ბურღონული სიმღერა სულაც არ არის საკვირველი. ის არის იგივე ძუკიური მელოდია, ბურღონული თანხლებით. მაგრამ რატომ არ არის ასეთი მაგალითების ადრეული ჩანაწერები? რატომ არ არის მინიშნებაც კი ძუკიას ბურღონულ სიმღერაზე ხალხური სიმღერის პირველ შემგროვებლებს შორის? რატომ არ გვხვდება ბურღონული სიმღერის კვალი 1935-1939 წწ. საარქივო ჩანაწერებში? აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ბურღონული თანხლების მქონე სიმღერების ადრეული ვარიანტები, რომელიც ახლახან გახდა ცნობილი, ჩვეულებრივ, წარმოგვიდგენს ტიპურ ძუკიურ მონოდიას ყველა მანამდე გამოშვებულ ჩანაწერსა და ხალხური სიმღერების კრებულთა გამოცემებში.

რამ მოახდინა გავლენა ბურღონული სტილის ფორმირებაზე (ან ბურღონულ თანხლებაზე მონოდიურ სიმღერებში)? ნაკიენე, რომელმაც მოამზადა ვოლტერის მიერ ჩაწერილი

სიმღერების გამოცემა, აკავშირებს ძუკიურ ბურდონულ სიმღერას ამ რეგიონში გუდასტვირის არსებობის შესაძლებლობასთან: „ლილვაკებზე ჩაწერილი მელოდიები საკმაოდ დამუშავებულია, შეძკულია სხვადასხვა მელიზმებით. ასეთი ორნამენტირებული მელოდიური ხაზი ასევე შეიძლება იყოს განპირობებული გუდასტვირის მელოდიით“ (Nakienė, 2011: 189). მისი აზრით, „შესაძლებელია ძუკიური მკის სიმღერების უწყვეტი ბგერები აღმოცენდეს გუდასტვირის მუსიკის გავლენით და ხალხური სიმღერის მუსიკალურ ქსოვილზე გავლენა მოახდინა ამ ინსტრუმენტის სპეციფიკურმა ჟღერადობამ. თუმცა, ლიტვური ეთნოგრაფიული ლიტერატურა არ შეიცავს მონაცემებს მოსავლის ალების დროს გუდასტვირის გამოყენების შესახებ; შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ინსტრუმენტებზე უკრავდნენ გზაში – სამუშაოდან სახლში დაბრუნებისას (ბურდონული თანხლების მქონე ორივე ჩაწერილი სიმღერა სადამოს სრულდებოდა)“ (Nakienė, 2011: 182). ამ მოსაზრებას ემხრობა ინსტრუმენტოლოგი რუტა ჟარსკიენე (Rūta Žarskienė), რომელიც აცხადებს, რომ გუდასტვირის გამოყენებამ ლიტვაში გავლენა მოახდინა სპეციფიკური მელოდიური ტიპის ჩამოყალიბებასა და ბურდონის თანხლებით შესრულების ორიგინალური სტილის შექმნაზე, რომელიც სავარაუდოდ მე-18-19 საუკუნეებში იყო პოპულარული (Žarskienė, 2011: 216). გუდასტვირზე რთული მელოდიების შესრულებას „შეძლო გავლენა მოეხდინა ჭვავის მოსავლის ალების სიმღერების მელოდიის ორნამენტიკაზე, რაც ძალიან პოპულარული იყო აღმოსავლეთ და სამხრეთ ლიტვაში“ (Žarskienė, 2011: 222). ჩემი აზრით, ძუკიური ბურდონული სიმღერის თავისებურებებთან მიმართებით, გუდასტვირის როლი გადაჭარბებულად არის შეფასებული, მით უმეტეს, რომ არ მოგვეპოვება ძუკიას რეგიონში გუდასტვირის არსებობის (ჟღერადი ჩანაწერების ჩათვლით) დამადასტურებელი მასალა.

მეორე მხრივ, ნაკიენე ცდილობს დაუკავშიროს ძუკიური ბურდონული სიმღერა ლატვიურ ბურდონულ სიმღერებს. ის ამბობს, რომ „უნდა მოვძებნოთ ჯერაც შეუსწავლელი მსგავსებანი ლიტვური და ლატვიური სიმღერის ტრადიციებს შორის“ (Nakienė, 2011: 190). ცნობილია, რომ ლატვიაში გავრცელებული ბურდონის ტიპი შეიცავს პედალს და რიტმულ ბურდონს. ბოიკოს მიხედვით, პედალური ბურდონი უფრო დამახასიათებელია სამხრეთ-აღმოსავლეთ ლატვიისთვის, მაშინ, როცა სამხრეთ-დასავლეთში გვხვდება როგორც პედალური, ისე რიტმული ბურდონი. რიტმული ბურდონი სრულდება მელოდიის მოძრაობის მიხედვით: როცა მელოდიაში სიკუნდური ინტერვალი ჩნდება, ბურდონის უწყვეტი ტონი მაღლდება კილოს მეორე საფეხურამდე, ან დაბლდება მთავარ ტონამდე, რათა თავიდან აიცილოს დისონანსი (Boiko, 2008: 187, 189). მაგრამ ფაქტია, რომ ლატვია საკმაოდ შორს არის „ბურდონული სიმღერის აკენიდან“ – ძუკიას რეგიონიდან; სინამდვილეში, პირდაპირი გავლენა უფრო სავარაუდოა ბელორუსიდან, ვიდრე ლატვიიდან. თუმცა, ბურდონული სიმღერის არანაირი გამოვლენა არ არის აღმოჩენილი არც ბელორუსის ტერიტორიაზე, რომელიც ესაზღვრება სამხრეთით ძუკიას რეგიონს. ვფიქრობ, ძუკიური ფენომენი მომავალში უნდა განვიხილოთ უფრო ფართო პერსპექტივიდან და შევისწავლოთ ბალტიურ-სლავურ (თუნდაც არქაულ ევროპულ) კონტექსტში.

ბოიკო ადარებს ლატვიურ ბურდონულ პოლიფონიას ბურდონულ სიმღერებს, რომლებიც დღესაც არსებობს ზემო დნებრის სამხრეთში. ის აცხადებს, რომ სლავი ტომები ვერ შეიტანდნენ ბურდონულ პოლიფონიას ზემო დნებრში. არქეოლოგიური, ლინგვისტური და ანთროპოლოგიური მონაცემების მიხედვით, პირველი ათასწლეულის მესამე მეოთხედში ამ ტერიტორიაზე მცხოვრები ბალტიისპირელები გადიოდნენ სლავიანიზაციის პროცესს. ბოიკო ასკვნის,

რომ ზემო დნეპრის ბურდონული პოლიფონია არის აღმოსავლეთ ბალტიისპირული ტომების მიერ აღმოსავლეთ სლავების მუსიკალურ ფოლკლორში დატოვებული ეთნიკური მუსიკალური მემკვიდრეობა. სრულიად შესაძლებელია, რომ ძუკიური ბურდონული სიმღერა ზემოთ ხსენებული მემკვიდრეობის ნაწილი იყოს.

შესაბამისად, სანამ ნათელს მოვფენდეთ ძუკიური ბურდონული სიმღერის ფესვებს, სჯობს ვისაუბროთ არა გარეშე ფაქტორების პირდაპირ გავლენაზე, როგორიცაა გუდასტვირის მუსიკა და მეზობელ ლატვიაში ხმებით სიმღერა, არამედ ყურადღება გავამახვილოთ ბურდონის კავშირზე ბალტიური ეთნიკური მუსიკის ყველაზე არქაულ შრესთან. სავარაუდოა, რომ საუკუნეების მანძილზე ბურდონული თანხლება კი არ ამდიდრებდა ძუკიურ მონოდიას, არამედ თავად ბურდონი ქრებოდა ეტაპობრივად და რეგიონში მისგან დარჩა მხოლოდ მონოფონიური მელიოდა. ამ ვარაუდს ამყარებს სხვადასხვა ეთნომუსიკოლოგთა მოსაზრებანი. გერსონ-კივის ციტატის მიხედვით „ისტორია არ ვითარდება ნახტომისებურად და მუსიკალური არტეფაქტები არ აღნიშნავენ წმინდა რაციონალურ პროგრესს მონოფონიიდან ორი, სამი და ოთხი ხმით სიმღერამდე. მათი თანაარსებობა არის პოლიფონიური ფორმების გარკვეული საფუძველი, როგორც, მაგალითად, ბურდონი“ (Gerson-Kiwi, 1962: 176). მსგავსი მოსაზრება გამოთქვა კურტ ზაქსმა, რომელიც „მონოფონიიდან პოლიფონიისკენ“ ევოლუციური განვითარების შესახებ შეხედულებებს აპირისპირებს: „ჩვენი მემკვიდრეობით მიღებული არასწორი გაგების საწინააღმდეგოდ, დღევანდელი მონოფონია – აქაც და იქაც, ორიენტალურ და პირველქმნილ სამყაროში – არის ფინალური ფაზა იმისა, რაც ოდესღაც იყო პოლიფონია. შორეული აღმოსავლეთი, მის მიერ პოლიფონიის ადრეულ საფეხურზევე უარყოფით, იძლევა თითქმის იგივე მაგალითს, რაც ადრეულ გრეგორიულ გალობას ეწია და რასაც მე-16 ს.-ის ბოლოს მრავალხმიანობიდან სოლო მადრიგალზე გადასვლა წარმოადგენდა“ (Sachs, 1962: 176). ანალოგიურ პოზიციას მხარს უჭერს იოსებ ჟორდანია: „სხვადასხვა ხალხისა და რეგიონის პოლიფონიის პრობლემებისადმი ჩემი ღრმა ინტერესის მიუხედავად, ვერ დავასახელებ ვერც ერთ მაგალითს, რომელიც დადასტურებდა ვოკალური პოლიფონიის აღმოცენებას ტრადიციულ მუსიკაში, მანამდე არსებული მონოფონიური კულტურიდან“ (Jordania, 2006: 204).

ჩემი ვარაუდი ასევე არ ეწინააღმდეგება ლატვიელი მკვლევრის, კარლ ბრამბატსის მოსაზრებას, რომელმაც ბალტიისპირელთა პოლიფონიური ტრადიცია ფართო ხმელთაშუაზღვისპრულ და აღმოსავლეთ ევროპულ კონტექსტში განიხილა და, ამავე დროს, დაეთანხმა ევროპელი მეცნიერების დიდი ჯგუფის პოზიციას ბურდონული პოლიფონიის ფენომენის ევროპული ფესვების შესახებ (შესაძლებელია პრე-ინდოევროპული) (Brambats, 1983).

ამრიგად, რა კავშირებს ვიღებთ მხედველობაში, როცა ვაანალიზებთ ძუკიური ბურდონული სიმღერის მაგალითებს? სანამ ამ კავშირებს განვიხილავდეთ, უნდა განვასხვავოთ შესრულების გავრცელებული თავისებურებანი: რიტმული (სილაბური) ბურდონი (ჩვეულებრივ, კილოს პირველ საფეხურზე) და მყარი სეკუნდა, რომელიც ჩნდება პირველ და მეორე ვოკალურ ხმას შორის მელიოდიის ბოლოს (მაგ. 3, აუდიომაგ. 3).

ბურდონული პოლიფონიის მსგავსი მაგალითები მე-20 საუკუნის დასაწყისში ჩაიწერა ტამპერემ (Tampere) სამხრეთ დასავლეთ ესტონეთში, ლატვიის საზღვართან ახლოს და გამოაქვეყნა 1938 წელს. ეს არის ორხმიანი ბურდონული პოლიფონიის ტიპური მაგალითი (მაგ. 4).

ბურდონული შესრულების ანალოგიური მაგალითები ნაპოვნია ბულგარეთში (პირინეის მთების რეგიონში), ხორვატიაში (ხორვატიული სიმღერების უმრავლესობაში, რომლებსაც დიატონური კილოს ვიწრო ამბიტუსი აქვს, პირველი და მეორე საფეხურები ხშირად ას-

რულებენ ტონური ცენტრის ფუნქციას, რაც შეიძლება ხაზგასმული იყოს პედლით; იგივე საფეხურები ხშირად ამ მელოდიების ფინალისადაც გარდაიქმნებიან), სერბეთსა და მონტენეგროში, მაკედონიასა და საბერძნეთში (ეპირუსის და როდოსის კუნძული). ორხმიანი ბურდონის მაგალითები შეიძლება ვნახოთ უკრაინასა და ბელარუსში. ბურდონული ტიპის პოლიფონიის ვერტიკალური კომპონენტის განვითარების თვალსაზრისით, კუტირევა გამოყოფს შემდეგ ფორმულას: „დისონანსი-კონსონანსი-უნისონი“, რომელშიც დისონანსიდან დაწყებული მუსიკალური იდეა ფინალურ უნისონამდე ყოველთვის გაივლის ტერციის ინტერვალს (კონსონანსს) (Kutireva, 1985: 38-39). საინტერესოა, რომ ძუკიური ბურდონული მაგალითები შეიძლება გამოიხატოს შეტრიალებული ფორმულითაც: „უნისონი-კონსონანსი-დისონანსი“. ამგვარად, ეს სიმღერები სრულდება მკვეთრი და ხანგრძლივი ჟღერადობით (მაგ. 5, აუდიომაგ. 4).

ეს ის თვისებაა (სეკუნდა, როგორც ფინალური ინტერვალი), რომელიც ძუკიური ბურდონის შედარების საშუალებას იძლევა ბალკანური დინარიული რეგიონის შესრულების ტრადიციასთან (ხორვატიის, ბოსნიის და ჰერცეგოვინას, მონტენეგროს და დასავლეთ სერბეთის ჩათვლით). დინარიული ტიპის ორხმიანი შესრულების ძირითადი მახასიათებელია ორ ხმას შორის წარმოშობილი ინტერვალი სეკუნდა – კერძოდ კი კადენციაში, ფინალური ტონსა და დაღმავალ დიდ სეკუნდას შორის, რომელიც მიიღება ხმათა გადაჯვარედინებით (Elscheková, 1981: 211, Dević, 2002: 39, Golemović, 2011, Petrović, 2011: 122 და ა.შ.). ზოგჯერ სეკუნდა გათანაბრებულია მელოდიასთან; და ხშირად გამოიყენება მელოდიის ბოლოს, განსაკუთრებით მაშინ, როცა ფინალური ჟღერადობის გაშლა ესაჭიროება (ბულგარეთში, სერბეთში, ხორვატიაში და ა.შ.) (Petrović, 2011: 122, Petrović, 1989: 66–67, Peycheva, 2011 და ა.შ.). აქედან გამომდინარე, ძუკიური ბურდონული შესრულების ანალიზისას, შესაძლებელია, ვიფიქროთ უძველეს ინდო-ევროპულ (ან თუნდაც პრე-ინდო-ევროპულ) პერიოდზე.

მარცვლეულის და ჭვავის მკის ძუკიური სიმღერების ეთნოგენეზის შესახებ

განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ის ფაქტი, რომ ძუკიური ბურდონული შესრულების მაგალითები შეიცავს ჭვავის მკის ორ სიმღერას, რომლებიც, შესაძლებელია, წარმოაჩინენ ძუკიური რეგიონის უძველეს ფოლკლორულ შრეს. ორივე სიმღერა – *Vaikštinejo tėvulis pabarėmis* (მამა ჭვავის მინდვრებს მიჰყვებოდა, Li Wo, 49) და *Oi, aš pjaunu pjovėjėlė* (ოჰ, მე ვჭკი, Li Wo, 60-1) – მიეკუთვნება ერთსა და იმავე მელოდიურ ტიპს. ეს ტიპი აღწერილია, როგორც განსხვავებული სექციებისაგან შედგენილი, ფინალური კადენციით მეორე საფეხურზე (მაგ. 6, აუდიომაგ. 5).

ეთნომუსიკოლოგმა აუსტრა ჟიჩიენემ აღნიშნა, რომ ლიტვურ, ლატვიურ, ბელორუსულ და მაკედონურ მარცვლეულის მკის სიმღერებს ახასიათებთ ორი ან სამი განსხვავებული მონაკვეთისაგან შედგენილი მელოდიები, ფინალური კადენციით მეორე საფეხურზე. თვით მელოდიათა ინტონაციური მარაგიც კი, რომელიც ეფუძნება ამ ფორმულას, აშკარად მსგავსია (Žičkienė, 1996: 76).

როდნა ველიჩკოვსკას გამოკვლევა „მკის სიმღერები მაკედონიაში“, ნათელს ჰფენს მაკედონური მარცვლეულის მკის სიმღერების ძირითად სტილურ და შესრულების თავისებურებებს; ეს კვლევა ასევე მნიშვნელოვნად აფართოებს ლიტვური მკის სიმღერების კვლევის სფეროს, განსაკუთრებით, ბურდონული შესრულების მაგალითებით. ველიჩკოვსკას მიხედვით, „მაკედონური მკის სიმღერები მჭიდროდაა დაკავშირებული სამხრეთ-სლავურ და, ზოგადად,

სლავების ამავე ტიპის სიმღერებთან და მათი ფესვები პრესლავური წარმართული პერიოდიდან მომდინარეობს, ანუ იმ დროიდან, როდესაც ისინი ერთად ცხოვრობდნენ თავიანთ ძველ სამშობლოში. მიუხედავად იმისა, რომ მაკედონურ მკის სიმღერებს ბევრი საერთო აქვთ სხვა სლავების იმავე ტიპის სიმღერებთან, რაც მეტყველებს მათ საერთო წარმომავლობაზე², მათ განავითარეს მთელი რიგი ამ ხალხებისთვის და ქვეყნებისთვის დამახასიათებელი თავისებურებანი“ (Veličkovska, 2002: 111).

მაკედონურ მკის სიმღერებში შესამჩნევია კადენციების საკმაოდ დიდი რაოდენობა, რაც ხაზს უსვამს კადენციის ზოგიერთ თავისებურებას. კადენცია ხშირად ჩნდება VII/I სვლით, რაც ტიპურია არა მარტო მკისთვის, არამედ სხვა, ე.წ. ბურღონული ტიპის სიმღერებისთვისაც. განვითარება სრულდება უნისონში ფინალისზე G₁ ან ჰიპოფინალისზე პირველ ხმაში. მაკედონურ მკის სიმღერებში ბურღონი წარმოადგენს საფუძველს ორხმიანი შესრულების კლასიფიკაციისთვის (აუდიომაგ. 6).

როდესაც ვადარებთ ლიტვურ და მაკედონურ მკის სიმღერებს, თვალშისაცემია მათი მსგავსება. მაგრამ არის ერთი უცნაური თავისებურება: მაკედონური მელოდიის დასაწყისი, რომელიც იგივე კილოშია, რაშიც ლიტვური, აღჭმული და გაშიფრულია (ნოტებში ჩაწერილია) მეშვიდე საფეხურიდან და მთავრდება პირველ საფეხურზე (VII-1-2-3) (მაგ. 7), მაშინ როცა ლიტვური მელოდია იწყება პირველი საფეხურიდან (ზოგიერთ შემთხვევაში – მეორედან) და მთავრდება მეორეზე (1-2-3-4)³ (მაგ. 8, აუდიომაგ. 7). ბურღონული პოლიფონიის დროს მაკედონურ და ლიტვურ სიმღერებს ახასიათებს მყარი პირველი საფეხური; ერთადერთი განსხვავება მათ შორის: მაკედონურ სიმღერებში ფინალური მეორე საფეხური ჟღერს მეშვიდე/პირველ საფეხურს შორის (ანუ მეშვიდე საფეხური „ივსება“ პირველით და პირველი კი – მეორე ხმით), მაშინ, როცა ლიტვურ სიმღერებში ამას ეხვდებით პირველ და მეორე საფეხურებს შორის. კილოს დამუშავებისას, ასეთი განსხვავებების მიუხედავად, ორივე ხალხი ასრულებს სიმღერას სეკუნდის ინტერვალზე, რასაც ველიჩკოვსკამ სეკუნდის უნისონი უწოდა. მუსიკალურ ფოლკლორში სეკუნდების გამოყენებას სვეტლანა ზაჰარიევა განიხილავს, როგორც ტემბრულ-აკუსტიკურ ფენომენს, რომელსაც მომღერალი ადრეული ასაკიდანაა მიჩვეული და მის იდენტიფიცირებას ახდენს ზარების ჟღერასთან (Zaharieva, 1984: 72).

მკის სიმღერების შესრულების გარემოც ემთხვევა. სახელდობრ, ეს სიმღერები სრულდება დილით, შუადღეს, საღამოს და საშუალოდან სახლში დაბრუნებისას; აქვს მაგიურ-რიტუალური ხასიათი და, ასევე, შესრულების განსაზღვრული თანმიმდევრობა (რამდენადაც ვიცო, იგივე შეიძლება ითქვას ბულგარეთის და სერბეთის ზოგიერთი რეგიონის სიმღერების შესახებ). აქედან გამომდინარე, ძუკიური ბურღონული სტილის მკის სიმღერები სამართლიანად შეიძლება მიეკუთვნოს ბალკანური ჭვავის მკის სიმღერების ოჯახს (უფრო ზუსტად, ორხმიან ბურღონულ სიმღერებს). მკვლევართა უმრავლესობა თვლის, რომ ამ სიმღერების ფესვები მომდინარეობს პრე-სლავური კულტურიდან, შესაძლებელია მათი დაკავშირება ძველ თრაკიელ, ილირიელ და სხვათა ტომებთან.

მკის ბურღონული სიმღერების მელოდიების პირველი ხმები განსაკუთრებით მოქნილია და შელამაზებულია მელიზმებით. ანა ჩეკანოვსკას (Anna Czhekanowska) მიხედვით, მსგავსი მაგალითები – ვიწრო დიაპაზონის მქონე ორნამენტებით მდიდარი მელოდიები – უძველეს ხანას მიეკუთვნება; მათ შეიძლება უძველესი აზიური ფესვებიც კი გააჩნდეთ (Czekanowska, 1972).

პოლიფონიისა და მონოფონიური ელემენტების შერეულ სტილს ჟორდანია მიაკუთვნებს ინდო-ევროპულ მემკვიდრეობას: „ინდო-ევროპელები იყვნენ მუდმივ ურთიერთობაში ძველი ევ-

რობის ავტოქტონურ მოსახლეობასთან და ბურდონული პოლიფონიის საგარაუდო ტრადიცია-სთან. საუკუნეებისა და ათასწლეულების მანძილზე ინდო-ევროპელების ჩამოსვლის შემდეგ, ეს ორი კულტურა და მათი წარმომადგენლები შეერწყნენ ერთმანეთს და დასაბამი მისცეს პო-ლიფონიური სიმღერის ახალ, შერეულ ტრადიციას (Jordania, 2006: 222). „შერეული“ პო-ლიფონიური ტრადიციის ტიპოლოგიური სიახლოვე ნათელია. ამ სიახლოვის მთავარი მიზეზი უნდა იყოს ის ფაქტი, რომ სახეზეა ორი განსხვავებული ტიპის კულტურის შერევა. მსგავსი მაგალითები: (1) ძველი ევროპელი მოსახლეობის ბურდონულ დისონანსზე დამყარებული პო-ლიფონია; (2) „მდიდარი ორნამენტული, თავისუფალი რიტმი და ამეტრულობა დაფუძნებული მონოფონიაზე, რომელიც შემოტანილია ინდო-ევროპელთა ზოგიერთი მიგრაციული ტალღის მიერ“ (Jordania, 2006: 222-223).

ვიღებთ რა მხედველობაში ჟორდანიას შეხედულებას, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ მკის ბურდონული სიმღერები, რომლებიც ჩაწერილია ტუკიას რეგიონში, გამოეყო თავის ოჯახს ძველი ევროპის დაბადების ადგილას – დუნაის ნაპირებზე. მათ თანდათანობით შეიძინეს მონოფონიის თავისებურებები: რიტმული თავისუფლება, მოდალობა, მელოდიური გამომსახვე-ლობა და ა.შ. ასევე, არ უნდა გამოვრიცხოთ ის შესაძლებლობაც, რომ ეს თვისებებიც (ვგ-ლისხმობ მონოფონიის თვისებებს) ჩამოყალიბდა უძველეს დროში, რომელიც წინ უსწრებდა ინდო-ევროპულ მიგრაციას. ეს ძალიან კომპლექსური საკითხია, რომელიც დღესაც ღიად არის დარჩენილი.

არსებობს სხვა უპასუხო კითხვაც: ამ ყველაფრის შემდეგ რა ურთიერთობაშია ტუკიური ბურდონი სეკუნდაზე დაფუძნებულ სუტარტინესთან, რომელიც გაბატონებულია ჩრდილო-დასავლეთ ლიტვაში? ცნობილია, რომ ორივე წარმოადგენს ურთიერთშეუთავსებელ ფენომენს (საერთო აქვთ მხოლოდ ერთი რამ: ფინალური სეკუნდური ინტერვალი). ვიღებთ რა მხედ-ველობაში ჩვენს ხელთ არსებულ მონაცემებს, ნაკლებად დასაჯერებელია საუბარი ტუკიური ბურდონის და სუტარტინული პოლიფონიის თავდაპირველ განუყოფლობაზე. ნება მიბოძეთ, ეს საკითხი მომავალ კვლევებს მივანდოთ.

ამომწურავი დასკვნების გაკეთება და განზოგადებები არ წარმოადგენს წინამდებარე გამოსვლის მიზანს. უბრალოდ, გთავაზობთ მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ თვით 21-ე საუკუ-ნის დასაწყისშიც კი შესაძლებელია ახალი „აღმოჩენები“, ამით კი ხელს ვუწყობთ ლიტვური ტრადიციული შესრულების შესახებ ახლანდელ გაკეთებული ტიპოლოგიის კრიტიკულ მიმოხ-ილვას და შემოვდივართ წინადადებით ახალი საკლასიფიკაციო სისტემის შექმნის შესახებ. 21-ე საუკუნის დასაწყისში მე განვიხილე ნიბრაგალელი ქალების (პანევეჟის რაიონი) მიერ შესრულებული სიმღერები, როგორც ლიტვური ბურდონული ტრადიციის უცნაური ნაშთი; ეს თითქმის საუკუნოვანი ჩანაწერები ადასტურებენ, რომ ოდესღაც ბურდონული პოლიფონია არსებობდა ლიტვაში. ვფიქრობ, რომ ლიტვური ბურდონული სიმღერის ტუკიურმა ჩანაწერებმა შეიძლება დიდი სამსახური გაუწიოს ახალ შედარებით კვლევას.

შენიშვნები

¹ შუა საუკუნეების სურათები ზოგჯერ გამოხატავენ ინსტრუმენტს, რომელსაც შეუძლია მხოლოდ ერთი ან რამდენიმე ნოტის აჟღერება, რასაც ჩვენ ბურდონს ან ბურდონიან გუდასტვირს ვუწოდებთ. ასეთი ბურდონი არასოდეს აღინიშნება შუასაუკუნეების ხელნაწერებში. ეს დამატებულია თანამედროვე შემს-

რულებლების მიერ. ძალიან მნიშვნელოვანია იმის გააზრება, რომ ბურდონის დამატება არ ცვლის ამ მუსიკის მონოფონიურობას. ეს არ აქცევს მას არც პოლიფონიურად და არც ჰომოფონიურად (დასავლური მუსიკის ორი ძირითადი სტრუქტურა) <http://ccnmtl.columbia.edu/projects/sonicg/terms/monophony.html>

² თუ შევადარებთ მკის სიმღერების დამახასიათებელ ელემენტებს მათ ეთნიკურ არეალთან, რომელიც განთავსებულია მაკედონიის, სერბეთისა და ბულგარეთის საზღვრებზე, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ბევრი საერთოა არა მარტო კოსტუმებში, რომელიც თან სდევს მკას, არამედ, თავად შესრულებაშიც (Veličkovska, 2002: 111).

³ სწორედ ამიტომ ჩეტკაუსკაიტე, ბუკიური მელოდიების სპეციალისტი, ჭვავის მკის ტიპის სიმღერების მელოდიებს უწოდებს „მაქორულს, რომლებსაც სიმღერის ბოლოს ახასიათებთ გადახრა სუპერტონიკაში“ (იხ. 54a და 54b, Četkauskaitė, 1981: 498).

აუდიომაგალითები

აუდიომაგალითი 1. *Oi tu aglala* (ო, მშენიერო). ჩაწერილია 1965 წ. ბრონე ბოგუჯიენე-ვაშელიტესაგან, 63 წ., ლაზდიას რეგიონი. გაშიფრა გიერდუ რაზმუკაიტემ (Četkauskaitė, 2007, N91).

აუდიომაგალითი 2. *Oi, aš pjaunu* (ო, მე ჭვავს ვჭკი). შემსრ. კატრე ჟილინსკიენე, 68 წ. სოფ. ანდრიუნაი, ალიტუსის რეგიონი. ჩაწერილია 1938 წ. LTR pl. 910(4) (Nakienė and Žarskienė, 2005, N16).

აუდიომაგალითი 3. *Atjoc berneliu* (შეყვარებული ბიჭი ცხენით მოვა). ედუარდ ვოლტერმა სოფ. პერლიაში (1909). გაშიფრა აუდრონე ვაკარინიენემ (2010) (Nakienė and Žarskienė, 2011, N28).

აუდიომაგალითი 4. *Šių tamsių naktelį* (აქ გოგონები არ მღერიან). ჩაიწერა ედუარდ ვოლტერმა სოფ. გულაკიემისში (1909). გაშიფრა აუდრონე ვაკარინიენემ (2010) (Nakienė and Žarskienė, 2011, N31).

აუდიომაგალითი 5. *Oi, aš pjaunu* (გზა გრძელია ამ ბნელ ღამეს). ჩაიწერა ედუარდ ვოლტერმა სოფ. გულაკიემისში (1909). გაშიფრა აუდრონე ვაკარინიენემ (2010) (Nakienė and Žarskienė, 2011, N35).

აუდიომაგალითი 6. *Жетва се зажнева* (ო, მე ვითბავ მაღალ მთაზე). შემსრ. მიტრა და სტონინა ტასევსკები, სოფ. მილანო, სეგტინიკოლსკო; AIF m.l. 2149. ჩაწერილი და გაშიფრულია დუშკო დიმიტროვსკის მიერ 1971 წელს (Rodna Veličkovs-ka, 2002: 133, nr. 23).

აუდიომაგალითი 7. *Vaikšcinėjo tėvulis* (კოლიკო ვრანსკოს მინდორზე). შესრულებულია სოფელ ლიეპონის (თრაკაის რაიონი) მომღერლების მიერ. ჩაწერა დაივა ვიჩინიენემ 2000 წელს (Vyčinienė, Daiva (comp.) *Dzūkija. Pietų dzūkų dainos. Lietuvių tradicinė muzika 'Dzūkija. Songs of Southern Dzūkai. Lithuanian Traditional Music'*. Vilnius, 2000, Nr. 4.).

DAIVA RAČIŪNAITĖ-VYČINIENĖ
(LITHUENIA)

THE OLDEST SOUND RECORDINGS OF THE LITHUANIAN FOLKLORE AND THE RECENT DISCOVERIES BY ETHNOMUSICOLOGISTS

In the new publication of sound recordings “Eduard Wolter’s cylinders recorded in Lithuania (1908–1909), held at Berlin Phonogramm-Archive” we can hear some examples of the ancient modes of Lithuanian singing. The most surprising discovery in Wolter’s recordings is a few songs with drone recorded in Southeast Lithuania (Dzūkija). Until now it was thought that monody is typical to Dzūkija region (ex. 1, audio ex. 1).

This approach was repeatedly emphasised by the distinguished Lithuanian ethnomusicologist Jadvyga Čiurlionytė, her student, Genovaitė Četkauskaitė – a specialist in Dzūkian songs, and a number of other researchers of younger generation: “A Dzūkian song is a typical monody; its development throughout centuries relied on linear origin, demonstrating the prevalence of melodic element. [...] It is possible that such profound sense of melodiousness has for a long time prevented the appearance of polyphony, which did not distinctly manifest itself in Dzūkija region until the beginning of the 20th century” (Čiurlionytė, 1969: 291); “In most South-East regions old monody is still widely spread, retaining its original characteristics established through age-old traditions” (Čiurlionytė, 1969: 292); “In South-East Lithuania, the central part of which is Dzūkija, there still exists **monodic (monophonic) style**, its main feature being a melody intoned in unison even when it is performed by a group of people. Such way of singing allows free improvisation, encourages to expand the boundaries of a melody, and urges to embellish certain modal tones with appoggiatura, mordent, turn, transitional and auxiliary notes” (Četkauskaitė, 2007: 24). The viewpoint that monophony in Lithuanian folk music is characteristic of Dzūkian songs is also supported in “Music Encyclopaedia” (Ambrasevičius, Kalavinskaitė, 2003: 470) (ex. 2, audio ex. 2).

Austė Nakienė, one of the editors of the afore-mentioned publication, who recently (in 2005) presented a collection of archival recordings from 1935–41, also saw Dzūkija region as the cradle of monody: “The singing style of Dzūkija region was **monody**. Dzūkian melodies are distinguished for their perfect linear expression, winding melodic lines, various modes and melismas. The recorded melodies attest to the endurance of monodic singing: songs were performed **monodically** even if sung by more than one singer. But since the mid-20th century traditional monody has come close to extinction; from that time still a large number of performers sing the same melodies with the accompaniment of second voice” (Nakienė, Žarskienė, 2005: 24).

But let us turn back to the recently published oldest sound recordings. What is important is that traditional singing with drone accompaniment was recorded in several villages of Dzūkija region. We can suppose that this type of singing was a curious occurrence of a single group of singers.

How did they originate in Dzūkija region? How shall one explain the early 20th century recordings of drone singing in an area of a prevalent monody?

The present report has the following objectives: 1) to explore the possibilities of existence of

drone singing in the Southern part of Lithuania – Dzūkija region; 2) the question of ethnogenesis of Dzūkian corn (more precisely, rye) harvesting songs.

On the Origins and Possibilities of the Existence of Drone Singing in Dzūkija

Prior to discussing the drone singing in Dzūkija region, one should briefly look into the very concept of drone. In this report I do not intend to present a thorough description of drone and its development over the centuries. Most distinguished ethnomusicologists have addressed drone singing one way or another.

Drone is known to be a harmonic or monophonic effect or accompaniment where a note or chord is continuously heard throughout most or entire piece¹. According to Franz Eibner, “Drone is associated with the notion of “degree”, which is a category of both harmony and melody [*Bordun ist mit dem Begriff “Stufe” verbunden. Stufe ist aber nicht nur eine Kategorie der Harmonie, sondern auch eine Kategorie der Melodie*]”; hence, “from a phenomenological standpoint the drone lies between monophony and polyphony [*Phänomenologisch liegt der Bordun zwischen Ein- und Mehrstimmigkeit*]” (Eibner, 1981: 121). According to Claudie Marcel-Dubois, there exists “compound drone [*zusammengesetzter Bordun*] as well as a mixture of drone and monodic music [*Mischung von bordunierender und monodischer Musik*]” (Marcel-Dubois, 1973: 13). Jaap Kunst has also pointed out the twofold nature of drone, saying that “in musical practice a number of the forms distinguished here, merge into each other: who can say, where we should still speak of a kind of organum, and where we have already passed into the domain of monody with accompaniment; who can draw the exact borderline between homophony and polyphony; who can tell with certainty at which point heterorhythm ends and polyrhythm begins; who can fix the place where heterophony turns into polyphony? Living practice is always richer and more plastic than any scheme-building theory” (Kunst, 1950: 47).

The quoted statements clearly show that drone and monody are fairly close, often overlapping phenomena. Thus the examples of drone singing recently “discovered” in the “cradle of monody” – Southeast Lithuania – should not be surprising. It appears to be the same, instantly recognisable and distinctly Dzūkian melody, with added drone accompaniment. But why such instances have not been recorded earlier? Why is there no mention of drone singing in Dzūkija among the first folk song collectors? Why is there no trace of drone singing in the archival recordings of 1935–39? Noteworthy is the fact that the earlier variants of all songs with drone accompaniment, featured in the recent release, have usually represented typical Dzūkian monody in all previously released recordings and published collections of folk songs...

What could have influenced the formation of drone style (or the drone accompaniment in monodic songs)? Nakienė, who prepared the publication of songs recorded by Wolter, associated the Dzūkian drone singing with the possible existence of bagpipes in Dzūkija region: “The melodies recorded on cylinders are quite elaborate, decorated with a variety of melismas. Such meandering melodic lines might also be regarded as an imitation of intricate bagpipe strains” (Nakienė, 2011: 189). In her opinion “It is possible that the sustained tones in Dzūkian harvesting songs emerged under the influence of bagpipe music, and the texture of folk songs could have been affected by the hooting characteristic of the instrument. Although Lithuanian ethnographic literature contains no evidence of bagpipe use during harvest time, one may suspect that the instruments were played on the way home after work in the field (both recorded songs with drone accompaniment were being sung in the

evening)” (Nakienė, 2011: 182). This approach is supported by the ethno organologist Rūta Žarskienė who claimed that the use of bagpipes in Lithuania influenced the formation of specific melodic type and original style of singing with drone accompaniment that could have been popular in the 18th–19th centuries (Žarskienė, 2011: 216). The intricate melodies performed on bagpipe “could have affected the ornate melodies of the rye harvesting songs, very popular in eastern and southern Lithuania, as well as other kinds of folk songs” (Žarskienė, 2011: 222). I tend to think that the role of a bagpipe is overrated in addressing the issue of origin of Dzūkian drone singing, especially, taking into account the fact that no material evidence (including sound recordings) exists to support the existence of bagpipes in southern Dzūkija region.

On the other hand, Nakienė tried to relate the examples of Dzūkian drone singing to those of Latvian drone singing. She states that one “should be looking for yet undiscovered affinities between Lithuanian and Latvian singing traditions” (Nakienė, 2011: 190). It is known, that the prevalent drone types in Latvia include the pedal and rhythmic drone. According to Boiko, the pedal drone is prevalent in Southeast Latvia, while in the Southwest the examples of both pedal and rhythmic drone accompaniment can be found. The rhythmic drone is sung according to the melody movement: when it comes at an interval of second to the sustained sound the drone ascends to the second degree of the scale or descends to the leading tone to avoid dissonant tone combinations (Boiko, 2008: 187, 189). But as a matter of fact, Latvia is quite far off the drone singing cradle in Dzūkija region; hence the direct influence from Belarus rather than Latvia would be more likely. However, no manifestations of drone singing have been discovered on the territory of Belarus bordering Southern Dzūkija. It appears that this Dzūkian phenomenon should be viewed from a wider perspective and should be investigated within the common Balto-Slavic (or even archaic European) context.

Boiko compared Latvian drone polyphony with the drone songs, still existing in the South of the Upper Dnepr. He claims that drone polyphony could not have possibly been brought to the Upper Dnepr by the Slavic tribes. According to archaeological, linguistic and anthropological data, in the third quarter of the first millennium the Baltic peoples in the mentioned territory were undergoing the processes of Slavianisation. Boiko concludes that this fact leads to a proposition that drone polyphony of the Upper Dnepr is the legacy of ethnic music of Eastern Baltic tribes in the musical folklore of Eastern Slavs. It seems entirely possible that the Dzūkian drone singing in question might be part of the abovementioned legacy.

Therefore, while unravelling the origins of Dzūkian drone singing it might be worthwhile to speak not about the direct and fairly late (18th–19th century, according to Žarskienė) influence of “external” factors – such as bagpipe music and part-singing in neighbouring Latvia – but about the relation of the drone to the most archaic layer of Baltic ethnic music instead. Most likely, it was not Dzūkian monody that was “enriched” by the drone accompaniment over the centuries, but the drone itself gradually became extinct, leaving only monophonic melody in Dzūkija region. This assumption can be backed up by the statements of various ethnomusicologists. To quote Gerson-Kiwi, “History does not proceed stepwise, and musical artefacts do not indicate a pure rational progression from monophony to part-singing in two, three, or four voices. Co-existent, and presumably even older than monophony, are certain basic forms of polyphony, such as *bourdon* (Gerson-Kiwi, 1972: 9). Similar thoughts are expressed by Curt Sachs, when he contradicts the notion of evolutionary development “from monophony to polyphony”: “Against our inherited misconceptions, today’s monophony is here

and there in the oriental and primitive worlds an end stage of what once was polyphonic. Far East with its early surrender of the polyphonic so-called Right Music gives examples as good as do the destinies of early Gregorian chant and the transition from multipart to solo madrigals at the end of the 16th century” (Sachs, 1962: 176). Analogous position is supported by Joseph Jordania: “despite my lifelong keen interest in the issues of polyphony of different peoples and regions, I cannot name even one documented case of the emergence of vocal polyphony in traditional music from a formerly “monophonic” culture” (Jordania, 2006: 204).

My assumption does not conflict either with Latvian researcher Karl Brambats, who put the polyphonic traditions of the Baltic peoples into a wide Mediterranean and East European context and agreed with a big group of European scholars about the ancient (possibly pre-Indo-European) roots of the phenomenon of drone polyphony in Europe (Brambats, 1983).

So, what relationship are we referring to when analysing the examples of Dzūkijan drone singing? Before we look for connections, we should distinguish the prevalent characteristics of this singing: it is rhythmic (syllabic) drone (usually, on the first degree of the scale) and a sustained second between the 1st and 2nd vocal parts at the end of the melody (ex. 3, audio ex. 3).

Similar examples of rhythmic drone (currently extinct, though) can be found in Estonia. Examples of drone polyphony were recorded by Tampere in Southwest Estonia, close to Latvian border, in the beginning of the 20th century and published in 1938. This is a typical example of two-part drone polyphony (ex. 4).

Similar examples of drone singing are found in Bulgaria (Pirin Mountain region), Croatia (in most Croatian songs with narrow ambitus of diatonic scales, the first and the second degrees often serve as tonal centre, which drone may accentuate; the same degrees often become *finalis* of these melodies), Serbia and Montenegro, Macedonia and Greece (Epirus and Rhodes island). Examples of two-part drone can also be found in Ukrainian and Belarusian Polessie. In terms of the development of the vertical component of drone-type polyphony, Kutireva points out the formula: “**dissonance – consonance – unison**” where musical idea starts with dissonance, and before final unison it always goes through the interval of third (consonance) (Kutireva, 1985: 38-39). Interestingly, musical development of Dzūkijan drone examples can be expressed using an inverted formula: “**unison – consonance – dissonance**”. Thus the song ends with a strident and long sustained sound (ex. 5, audio ex. 4).

It is this feature (the second as the final interval) that allows to compare Dzūkijan drone with the singing tradition of the Balkan Dinaric region (including Croatia, Bosnia and Herzegovina, Montenegro and Western Serbia). The main characteristics of Dinaric types of two-part singing is the interval of the second between the two voices, particularly in the cadence between the final tone and the major second blow it, achieved by the crossing of voices (Elscheková, 1981: 211, Dević, 2002: 39, Golemović, 2011, Petrović, 2011: 122, etc.). Sometimes the second is equated to the sparse internal melody; however it is simply preferred at the end of the melody, especially when it greatly extends the final sound (in Bulgaria, Serbia, Croatia, etc.) (Petrović, 2011: 122, Petrović, 1989: 66–67, Peycheva 2011, etc.). Therefore, it is possible that when analysing the Dzūkijan drone singing, we might be referring to very ancient times of Indo-European (or even Pre-Indo-European) ancestry.

On the Ethnogenesis of Dzūkijan Corn and Rye Harvesting Songs

Of special significance is the fact that the examples of Dzūkijan drone singing include two rye

harvesting songs, that is, the instances representing perhaps the oldest folklore layer from Dzūkija region. Both songs – *Vaikštinėjo tėvulis pabarėmis* (*Father walked along the rye field*; Li Wo 49) and *Oi, aš pjauanu pjovėjėlė* (*Oh I am cutting, I the harvester*; Li Wo 60-1) – belong to the same melodic type. This type is described as being fourth-tonal, with the final cadence on the second degree (ex. 6, audio ex. 5).

Ethnomusicologist Aušra Žičkienė noted that the third-tonal or fourth-tonal melodies, with the form of two or three different sections, with the final cadence on the second degree, are characteristic of corn harvesting songs encountered in Lithuania, Latvia, Belarus, Bulgaria, and Macedonia. Even the intonational vocabulary of melodies based on this formula is fairly similar (Žičkienė, 1996: 76).

The study by Rodna Veličkovska “Harvest singing in Macedonia” reveals key stylistic features and performance conditions of Macedonian rye harvesting songs; this study also significantly expands the field of research into Lithuanian harvesting songs, specifically – into the instances of drone singing. According to Veličkovska “Macedonian harvest songs are closely related to this kind of songs of the other South-Slavonic and Slavonic peoples in general and their roots are deeply embedded in the pre-Slavonic pagan period, i.e. in the time when these peoples had lived together in their old homeland. Although Macedonian harvest songs share many common elements with the same songs of other Slavonic peoples, testifying to their common origin with the above-mentioned songs², they have developed a series of particular characteristics by some of these peoples and countries” (Veličkovska, 2002: 111).

In Macedonian harvest songs we can notice a large number of the cadenza patterns, stressing the existence of some peculiarities of cadenzas. Cadenza appears most frequently with the crossing of part VII/I, typical not only for the harvest but for the other kinds of songs of the so-called drone type singing. The way of ending progresses in unison in finale G₁ or hypo-finale of the first voice. In Macedonian harvest songs drone with its laws represents a basis for the classification of two-voiced singing (audio ex. 6).

When comparing Lithuanian harvesting melodies with Macedonian examples, one can easily note their remarkable similarity. There is but one surprising point: Macedonian melody in the same mode as its Lithuanian counterpart is understood and transcribed (notated) as starting on the seventh step of the scale and closing on the first (hence the scale *VII-I-2-3*) (ex. 7) whereas the Lithuanian melody begins on the first step (in some versions on the second step) and ends on the second (hence the scale *I-2-3-4*)³ (ex. 8, audio ex. 7).

Yet, in case of drone polyphony both Macedonian and Lithuanian songs feature a sustained first step, with a sole difference that the final second in Macedonian songs sounds between the steps VII-I/first step (in principle, the 7th step is filled with the first, and the 1st one is filled with the second voice), while in Lithuanian songs it occurs between the first and second steps. Despite these differences of mode treatment, both peoples tend to end a song with the interval of second, referred to as “the unison of the second” by Veličkovska. The use of the second in folk music Svetlana Zaharieva considers as a “timbre and acoustic phenomenon”, linked with the effect of the acoustical beating, to which folk singer has been accustomed since his early age and he identifies it with the sound of the bells (Zaharieva, 1984: 72).

The circumstances of performing the harvest songs coincide as well. Namely, these songs are sung in the morning, at noon, before night falls and upon returning home from the fields, have a

magic-ritual character and also a precisely fixed order of their performance (as far as I know, the same can be said about the songs from certain regions in Bulgaria and Serbia). Therefore, Dzūkijan drone-style harvesting songs “admitted” into the family of Balkan rye harvesting songs (more specifically, two-part drone songs). Many researchers believe that the roots of these songs should be traced in the pre-Slavic culture, possibly associating them with the old Thracian, Illyrian, or other tribes.

The melodies of the first voice in the rye harvesting drone songs are exceptionally winding and ornate, with abundant melismas. According to Anna Czekanowska, such examples of richly ornamented melodies within the narrow ambitus date back to very ancient times: they might even be of Asian (Oriental) origin (Czekanowska, 1972).

Jordania attributes these mixed styles of polyphonic and monophonic elements to Indo-European legacy (Jordania, 2006: 222). “Moving through Europe, the Indo-Europeans were constantly in constant contact with the autochthonous population of Old Europe, with the supposedly polyphonic traditions of drone polyphony. During centuries and millennia after the arrival of the Indo-Europeans these two cultures and their representatives interacted, mixed and gave birth to the new combined traditions of polyphonic singing. The typological closeness of these “mixed” polyphonic traditions is quite clear. Main reason for this closeness must be the fact that in all these cases there was **a similar mixture of two different types of cultures:**

- (1) Drone dissonant-based polyphony of the old European populations, and
- (2) “Richly ornamented, free rhythm and non-metric time based monophony of the populations brought by at least some migration waves of the Indo-Europeans” (Jordania, 2006: 222-223).

Taking into account Jordania’s insights, one may presume that at some stage in the past the harvesting drone songs recorded in Dzūkija region separated from their kin on the banks of the Danube – the birthplace of Old Europe. They gradually acquired more features characteristic of monophony: rhythmic fluency, modal richness, melodic expressiveness, etc. Still, one should not eliminate the possibility that these features (characteristic of monophony) were also formed in the ancient past, prior to Indo-European migrations. But that is a very complex issue which remains open.

There is yet another unanswered question: after all, how does Dzūkijan drone correlate with the second-based *sutartinės* prevalent in Northeast Lithuania? It is well-known that the two represent quite disparate phenomena (sharing only one thing in common: the final interval of second). Taking into account the currently available data, it does not seem plausible to speak of a former integral area of Dzūkijan drone and the *sutartinės* polyphony. Let us leave this question open for the future investigations.

This report does not aim to provide definitive conclusions and generalisations. It merely states the fact that even in the beginning of the 21st century new “discoveries” are possible, thus encouraging the critical review of the presently established typology of Lithuanian traditional singing and proposing the creation of a new classification system. In the beginning of the 21st century I consider the songs performed by the women from Nibragalis (Panevėžys district) as the odd remnant of Lithuanian bourdon tradition, yet the century-old recordings testify to the existence of drone polyphony in Lithuania. I think that the examples of Lithuanian drone singing recorded in Dzūkija region might well contribute to the new comparative research.

Notes

¹ Medieval pictures sometimes also show an instrument capable of playing just a single, sustained note or pair of notes - what we call a “drone”, or, as in this example, a bagpipe with drone. Such a drone is **never** indicated in medieval manuscripts. It is added by modern performers. Again, it is important to realize that the addition of a drone does **not** change the status of the music as **monophony**. It does **not** change it into either **polyphony**, or **homophony** (the two other principal textures of Western music).

<http://ccnmtl.columbia.edu/projects/sonicg/terms/monophony.html>

² Comparing separately the characteristic elements of the harvest singing within the Shop ethnic area, which lies on the borders between Macedonia, Serbia and Bulgaria, it can be concluded that there is a big similarity not only in terms of customs that accompany the harvest activities but also the very way of performing the harvest singing (Veličkovska, 2002: 111).

³ That is why Četkauskaitė, the specialist in Dzūkian melodies, defines the type of fourth-tonal rye harvesting song melodies as “a major version of melodies with the digression to the key of the supertonic at the end” (see comment to 54a and 54b in Četkauskaitė, 1981: 498).

References

Ambrasevičius, Rytis & Kalavinskaitė, Danutė. (2003). “Monofonija” (“Monophony”). In: *Muzikos enciklopedija*. T.II (Encyclopedia of Music, Vol.II). P. 470. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas. (in Lithuanian)

Boiko, Martiņš. (2008). *Lietuviešu sutartines un to Baltijas konteksti* (*The Lithuanian Sutartines and their Baltic Contexts*). Rīga: Musica Baltica. (in Lithuanian)

Brambats, Karl. (1983). “Vocal Drone in the Baltic Countries: Problems of Chronology and Provenance”. In: *Journal of Baltic Studies*, 14 (1):24-34.

Četkauskaitė, Genovaitė (comp.). (1981). *Dzūkų melodijos* (*Melodies of Dzūkai*). Vilnius: Vaga Publisher. (in Lithuanian)

Četkauskaitė, Genovaitė (comp.). (2007). *Lietuvių liaudies dainų antologija* (*The Anthology of Lithuanian Folk Songs*). Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija. (in Lithuanian)

Čiurlionytė, Jadvyga. (1969). *Lietuvių liaudies dainų melodikos bruožai* (*Features of Lithuanian Folk Songs Melodies*). Vilnius: Vaga Publisher. (in Lithuanian)

Czekanowska, Anna. (1972). *Ludowe melodie wąskiego zakresu w krajach słowiańskich* (*Narrow-range Folk Melodies in Slavic Countries*). A survey of source documentation and classification with the Wrocław method of

taxonomy. PWM Edition. (in Polish)

Dević, Dragoslav. (1990). *Narodna Muzika Tsnorechia u Cvetlosti Etnogenetskikh Protsesa (Folk Music of Crnorečje in the Light of Ethnogenetic Processes)*. Belgrade: Beograd JP SHRIF Bor, Kulturno-obrazovni Tsentar Bolevats, FMU. (in Serbian)

Eibner, Franz. (1981). "Bordun – Tonalität – Auskomponierung: Zum innermusikalischen Sinngehalt bordunierenden Musizierens". In: *Der Bordun in der europäischen Volksmusik*. P. 96–128. Comp.: Deutch, Walter. Report at the Second Seminar for European Ethnomusicology, 28 May-2 June, 1973, St. Pölten. Schriften zur Volksmusik, Bd. 5. Vienna: Verlag A. Schendl.

Elscheková, Alice. (1981). "Vergleichende typologische Analysen der vokalen Mehrstimmigkeit in den Karpaten und auf dem Balkan". In: *Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan*. P. 159-256. Editor: Elscheková, Alice. Bratislava: Veda, Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaft.

Gerson-Kiwi, Edith. (1972). "Drone and 'Dyaphonia basilica'". In: *Yearbook of the International Folk Music Council*, 4:9-22.

Golemović, Dimitrije. (2011). "Seosko Pevanie u Zapadnoj Srbiji" ("Rural singing in West Serbia"). In: *Serbia: Muzichki I igrachki Dyalekti (Serbia: Dialects of Music and Dance)*. P. 7–60. Editor: Golemović. Belgrade: Pakultet Muzichke Umetnosti. (in Serbian)

Jordania, Joseph. (2006). "Who asked the first question? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech". Tbilisi: Logos.

Kunst, Jaap. (1950). *Metre, Rhythm, Multi-Part Music*. Leiden: E. J. Brill.

Kutireva, Galina. (1985). "Polyphonic Singing in Western Belarus Polessie". In: *Problems of Folk Polyphony*. P. 36-39. Editor: Jordania, Joseph. Tbilisi: *Sabchota Sakartvelo* (in Russian with English summary).

Marcel-Dubois, Claudie. (1973). "Der Bordun in der europäischen Volksmusik". In: Report at the Second Seminar for European Ethnomusicology, 28 May-2 June, 1973, St. Pölten. (manuscr.). P. 13. Deutsch, Walter (comp.).

Nakienė, Austė, and Žarskienė, Rūta (editors). (2005). *Dzūkijos dainos ir muzika. 1935–1941 metų fonografo įrašai (Songs and Music from Dzūkija. Phonograph Records of 1935–1941)*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas (with CD). (in Lithuanian)

Nakienė, Austė and Žarskienė, Rūta (editors), Ziegler, Susanne (co-editor). (2011). *Eduardo Volterio Lietuvoje įrašyti voleliai (1908–1909), saugomi Berlyno fonogramų archive*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas (The Institute of Lithuanian Literature and Folklore) (with CD). (in Lithuanian)

Petrović, Ankica. (2011). "The Phenomenon of Multipart Singing in Rural Communities". In: *European Voices*

II: Cultural listening and local discourse in multipart singing traditions in Europe. P. 113-126. Editor: Ahmedaja, Ardian. Vienna: Böhlau Verlag.

Petrović, Radmila. (1989). "Srpska Narodna Muzika – Pesma Kao Izraz Harodnog Muzichkog Mishlenia" ("Serbian Folk Music. Song as an Expression of Folk Musical Thinking"). In: *Одељење друштвених наука, књ. 98*. Belgrad: *CAHV*, posebna izdana. (in Serbian)

Peycheva, Lozanka. (2011). "Verbal Projection for Multipart Folk Singing from Central Western Bulgaria". In: *European Voices II: Cultural listening and local discourse in multipart singing traditions in Europe*. P. 219-231. Editor: Ahmedaja, Ardian. Vienna: Böhlau Verlag.

Radinović, Sanja. (1997). "Elementi structure obredno-običajnih pesema" ("Elements of Ritual Songs Structure"). In: *Folklor-Muzika-Delo* (Folklore-Music-Act). IV Međunarodni simpozijum. P. 442-465. Belgrad: FMU. (in Serbian)

Sachs, Curt. (1962). *The Wellsprings of Music*. Martinus Nijhoff Publisher.

Tampere, Herbert. (1983). *Estoniskaja Narodnaja Pesnja (Estonian Folk Song)*. Leningrad: Muzika.

Veličkovska, Rodna. (2002). "Jetvarското Peenie vo Makedonia" ("Harvest Singing in Macedonia"). In: *Kniga* 45. P. 110-116. Skopje: Skopje posebni izdania. (In Macedonian with English summary)

Zaharieva, Svetlana. (1984). "Към въпроса за произхода на многогласието" ("About the Origin of Multipart Singing"). In: *Blgarsko Muzikoznanie (Bulgarian Musicology)*, 1: 62-75. Sofia. (in Bulgarian)

Žarskienė, Rūta. (2011). "Užmirštieji muzikos instrumentai: dūdmaišis ir Lietuva" ("Forgotten Musical Instruments: Bagpipe and Lithuania"). In: *Tautosakos Darbai (Folklore Studies)*, XLII: 194-222. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas. (in Lithuanian)

Žičkienė, Aušra. (1996). "Kai kurie lietuvių javapjūtės dainų melodikos bruožai baltų – slavų kontekste" ("Some Melody Characteristics of the Lithuanian Harvest Songs in the Context of the Melodies of the Balts and the Slavs"). In: *Tautosakos Darbai (Folklore Studies)*, V (XII): 72-82. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas. (in Lithuanian)

Audio Examples

Audio example 1. *Oi tu aglala (Oh, you spruce)*. Recorded in 1965 from Bronė Bogušienė-Varnelytė, 63, Lazdijai district. Transcribed by Giedrė Razmukaitė (Četkauskaitė 2007, N 91).

Audio example 2. *Oi, aš pjaunu (Oh, I am cutting the rye)*. Sung by Katrė Šilinskienė, age 68, Andriūnai village, Alytus district. Recorded in 1938; LTR pl. 910(4) (Nakienė and Žarskienė 2005, N 16).

Audio example 3. *Atjoc bernėliu (The dear boy will ride)*. Recorded by Eduard Wolter in Perloja village (1909); transcribed by Audronė Vakariniene (2010) (Nakienė and Žarskienė 2011, N 28).

Audio example 4. *Šių tamsių naktelį (The road is long on this dark night)*. Recorded by Eduard Wolter in Gudakiemis village (1909); transcribed by Audronė Vakariniene (2010) (Nakienė and Žarskienė 2011, N 31).

Audio example 5. *Oi, aš pjaunu (Oh, I scythe on the high hill)*. Recorded by Eduard Wolter in Gudakiemis village (1909); transcribed by Audronė Vakariniene (2010) (Nakienė and Žarskienė 2011, N 35).

Audio example 6. *Zhetva se zashneva (Harvesting song)*. Sung by Mitra and Stojna Tasevski, Vill. Malino, Svetinikolsko; AIF m.l. 2149. Recorded and transcribed by Duško Dimitrovski in 1971 (Rodna Veličkovska 2002: 133, N 23).

Audio example 7. *Vaikščiojo tėvulis pabarėmis parugėmis (Father walked along the rye field)*. Sung by singers from Lieponys village, Trakai district; recorded by Daiva Vyčiniene in 2000 (Vyčiniene, Daiva (comp.) *Dzūkija. Pietų dzūkų dainos. Lietuvių tradicinė muzika 'Dzūkija. Songs of Southern Dzūkai. Lithuanian Traditional Music'*. Vilnius, 2000. N 4).

მაგალითი 1. *Oi tu aglala* (ო, მშვენიერო). ჩაწერილია 1965 წ. ბრონე ბოგუჯიენე-ვამელიტესაგან, 63 წ., ლაზდიას რეგიონი. გაშიფრა გიედრე რაზმუკაიტე (Četkauskaitė 2007, N91)

Example 1. *Oi tu aglala* (*Oh, you spruce*) Recorded in 1965 from Bronė Bogušienė-Varnelytė, 63, Lazdijai district. Transcribed by Giedrė Razmukaitė (Četkauskaitė 2007, N91)

$\text{♩} \approx 104$

1. - Oi tu ag - la - la, šī - lo du - k - re - le,

A - g - la - la siū - buo - nē - la,

A - g - la - la siū - buo - nē(la).

- nio - s i - š - so - s i - š -

- lio - s - nia - s

- lia - m čiu - l -

- lio - s - lia - m čiu - l -

აღიგულის რეგიონი. ჩაწერილია 1938 წ. LTR pl. 910(4) (Nakienė and Žarskienė 2005, N16)

Example 2. *Oi, aš pjauņu* (*Oh, I am cutting the rye*) Sung by Katrė Šilinskienė, age 68, Andriūnai village, Alytus district. Recorded in 1938; LTR pl. 910(4) (Nakienė and Žarskienė 2005, N16)



პერლოიაში (1909). გაშიფრა აუდრონე ვაკარინიენე (2010) (Nakienė and Žarskienė 2011, N28)

Example 3. *Atjoc berneliu* (*The dear boy will ride*). Recorded by Eduard Wolter in Perloja village (1909). Transcribed by Audronė Vakariniene (2010) (Nakienė and Žarskienė 2011, N28)



მაგალითი 4. *Tohi neiu siin laulda* (აქ გოგონები არ მღერიათ). ჩაიწერა ტამპერე სამხრეთდასავლეთ ესტონეთში (Tampere 1983: 71, N 87).

Example 4. *Tohi neiu siin laulda* (No Maid sings here). Recorded by Tampere in southwestern Estonia (Tampere 1983: 71, N87).



მაგალითი 5. *Šių tamsių naktelį* (გზა გრძელია ამ ბნელ ღამეს). ჩაიწერა ედუარდ ვოლტერმა სოფ. გუდაკიემისში (1909). გაშიფრა აუდრონე ვაკარინიენე (2010) (Nakienė and Žarskienė 2011, N31)

Example 5. *Šių tamsių naktelį* (The road is long on this dark night). Recorded by Eduard Wolter in Gudakiemis village (1909). Transcribed by Audronė Vakarinienė (2010) (Nakienė and Žarskienė 2011, N31)



მაგალითი 6. *Oi, aš pjaunu pjovėjęlė* (ო, მე ვითბავ მაღალ მთაზე). ჩაიწერა ედუარდ ვოლტერმა სოფ. გუდაკიემისში (1909). გაშიფრა აუდრონე ვაკარინიენე (2010) (Nakienė and Žarskienė 2011, N35)

Example 6. *Oi, aš pjaunu* (Oh, I scythe on the high hill'). Recorded by Eduard Wolter in Gudakiemis village (1909). Transcribed by Audronė Vakarinienė (2010) (Nakienė and Žarskienė 2011, N35)



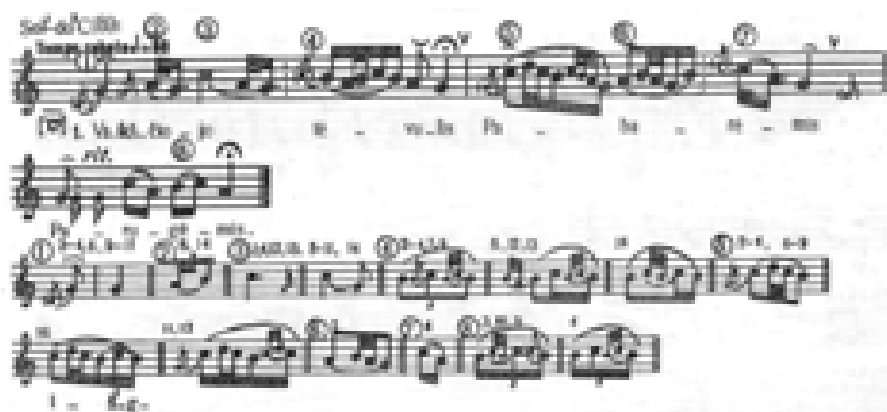
მაგალითი 7. *Ej Koliko je Vransko pole* (კოლიკო ვრანსკოს მინდორზე). შემსრ. მიტრა და სტოინა ტასევსკები, სოფ. მალინო, სვეტინიკოსკო; AIF m. l. 2042, სოფ. კნეჟეო, კრატოვსკო; რუჟა, რუჟიკა და კუბიკა ნიკოლოვები. ჩაწერილი და გაშიფრულია სპას გეორგიევსკის მიერ, 1973 წ. (Veličkovska, 2002, N52)

Example 7. *Ej Koliko je Vransko pole* (*Koliko in Vransko field*) Sung by Mitra and Stojna Tasevski, Vill. Malino, Svetinikolsko; AIF m. l. 2042, v. Knežovo, Kratovsko; Ruža, Ružica and Qubica, Nikolovi. Recorded and transcribed by Spase Georgievski in 1973 (Veličkovska 2002, N52)



მაგალითი 8. *Vaikščiojo tėvulis pabarėmis parugėmis* (მამა მიჰყვებოდა ჭვავის მინდორს) შემსრ. მარე-ნავიკიენე-კუოდზიუტე, 76 წ. ვარენას რეგიონი. ჩაწერილია 1956 წ. გაშიფრა გენოვაიტე ჩეტკაუსკაიტემ, KTR 51(5) (Četkauskaitė 1981, N. 54a)

Example 8. *Vaikščiojo tėvulis pabarėmis parugėmis* (*Father walked along the rye field*) Sung by Marė-Navickienė-Kuodžiūtė, 76, Varėna district. Recorded in 1956. Transcribed by Genovaitė Četkauskaitė, KTR 51(5) (Četkauskaitė 1981, N. 54a)



**სმეტოს ერთი-სამ-ნახევართონიანი კილოს
ფუნქციონალური სისტემა:
მრავალბილიკიანი ჩანაწერების დისტრიბუციული ანალიზი**

მუსიკალური ანალიზი ეთნომუსიკოლოგიური კვლევის განუყოფელი ნაწილია. მიუხედავად ამისა, მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარში, მას შემდეგ, რაც ეთნომუსიკოლოგია ანთროპოლოგიური მსჯელობისკენ გადაიხარა, ამ სფეროს ბევრი მკვლევარი და, მათ შორის, ჰენრი სტობარტი, აღნიშნავს, რომ მუსიკალურმა ანალიზმა საეჭვო რეპუტაცია დაიმკვიდრა. მუსიკალური ანალიზისადმი ამგვარი უარყოფითი დამოკიდებულების მიზეზი, მკვლევრის აზრით, მდგომარეობს „მის კავშირში ანალიზის პოტენციურად შეუსაბამო კატეგორიებთან ან მოდუსებთან“ (Stobart, 2008: 17). თუმცა, ბოლო ათწლეულების განმავლობაში ეთნომუსიკოლოგიაში ხდება კვლევის ამ სფეროს რეპილიტაცია და მუსიკალური ანალიზის მეთოდების განახლება. მეთოდოლოგიური განახლების ერთ-ერთი შესაძლო მიმართულებაა მუსიკალური ანალიზის მეტად ობიექტური, რეალური მეთოდების ძიება. წინამდებარე გამოკვლევაში წარმოვიდგენთ სეტოს¹ (ჩრდილო-აღმოსავლეთ ესტონეთი) მრავალხმიანი სიმღერების უძველესი კილოს ანალიზის მცდელობას – დისტრიბუციული (განაწილების) ანალიზის მეშვეობით, რომელიც აღწერითი ლინგვისტიკიდან წარმოიქმნა. ეს მეთოდი განსაკუთრებით კარგად მიესადაგება ისეთ იშვიათ ენებს, რომელთა შესახებ მცირე მეცნიერული ინფორმაცია არსებობს; შეიძლება ითქვას, რომ, გარკვეული თვალაზრისით, იგი სეტოს უძველეს მუსიკალურ სისტემასაც მიესადაგება.

ჩემი ანალიზის ობიექტი ძალიან უჩვეულო, ერთი-სამ-ნახევართონიანი კილოა, რომელიც გვხვდება სეტოს მრავალხმიანი სასიმღერო ტრადიციის უძველეს შრეში (კერძოდ, შრომის, კალენდარულ და საქორწილო სიმღერებში). ერთი-სამ-ნახევართონიანი კილოს სიმეტრიული სტრუქტურა აქვს და შეიცავს მხოლოდ ერთ და სამ ნახევართონულ ინტერვალებს (მაგ. 1). ბგერათრივის ყველაზე ფართო ვარიანტი შედგება 6 ბგერისგან და მათი ინტერვალური სტრუქტურა შეიძლება გამოისახოს რიცხვების შემდეგი თანმიმდევრობით 1-3-1-3-1, სადაც რიცხვები აღნიშნავენ ინტერვალების სიდიდეს ნახევართონებში. მუსიკალურ ტრანსკრიფციებში ეს კილო შეიძლება ჩაიწეროს ნოტებით D-Eb-F#-G-A#-H (ხშირად იწერება, როგორც D-Eb-F#-G-B-Cb, მაგრამ პირველი ვარიანტი ლოგიკურად უფრო მისაღებია). ერთი-სამ-ნახევართონიანი კილოს უმცირესი ფორმა შედგება სამი ბგერისაგან, F#-G-A#, რომელიც აიგება სტრუქტურისგან 1-3². იმისთვის, რომ წარმოვიდგინოთ ამ კილოს ჟღერადობა, გთავაზობთ ფრაგმენტს საქორწილო სიმღერიდან *Hähkämine* (მაგ. 2, აუდიომაგ. 1).

სიზუსტის მიზნით, აღვნიშნავ, რომ ჩემ მიერ მოყვანილი აღწერილობა წარმოადგენს გამარტივებულ თეორიულ კონსტრუქციას; პრაქტიკაში ყველაფერი მეტად უფრო რთულადაა. როგორც აკუსტიკურმა გამოკვლევებმა აჩვენა (Ambrazevičius, Pärtlas, 2011; Pärtlas, 2012), ბგერათრივის ბგერებს შორის ინტერვალები არაა ზუსტად ერთი და სამი ნახევართონი, მათი სიდიდე შეიძლება მნიშვნელოვნად შეიცვალოს. მიუხედავად ამისა, წინამდებარე სტატიაში არ გვანტერესებს ინტერვალების ზუსტი სიდიდე; ჩვენი კვლევის საგანია ფუნქციური კავშირები

ბგერათრივის ბგერებს შორის და მელოდიის აგების წესები.

ჩვენ რამდენიმე ემპირიული დაკვირვება მოვახდინეთ ამ საკითხთან დაკავშირებით (Pärtlas, 1997, 2006, 2010); მაგალითად, შეიძლება ითქვას, რომ ერთი-სამ-ნახევართონიან კილოს აქვს მოდალური ცენტრი, რომელიც შეიძლება იყოს ბგერა G, უფრო იშვიათად კი – F#. ასევე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ამ კილოში ობერტონული ჟღერადობები ხშირად შეიცავს ბგერებს, რომლებიც თანმიმდევრულადაა განლაგებული, თუმცა – ერთ ბგერათრივში, რომელიც აყალიბებს ორ ჰარმონიულ კომპლექსს – D-F#-A# და Eb-G-H. პრობლემა იმაშია, რომ ყველა ეს დაკვირვება შეიძლება უარყოფილ იქნას სხვა მკვლევრების მიერ, როგორც სუბიექტური; მართლაც, ვიღაცამ შეიძლება ამ საკითხზე აკადემიურ ლიტერატურაში აღმოაჩინოს საკმაოდ ბევრი საპირისპირო მტკიცებულება. წარმოდგენილი მოხსენების მიზანია, მოინახოს ერთი-სამ-ნახევართონიანი კილოსადმი, როგორც მუსიკალური სისტემისადმი, უფრო მეტად ობიექტური მიდგომა.

დასაწყისისთვის, უნდა შეგახსენოთ, რომ დისტრიბუციული ანალიზი გულისხმობს კავშირებს გვერდი-გვერდ განლაგებულ ელემენტებს (სეგმენტებს) შორის. თითოეული ელემენტის კავშირს წინამდებარე ან მომდევნო ელემენტთან, მისი პოზიცია ეწოდება. ყველა პოზიცია, რომელშიც ელემენტი შეიძლება აღმოჩნდეს, ქმნის მის დისტრიბუციას (გადანაწილებას). ანალიზის შედეგები შეიძლება გაფორმდეს სპეციალური სიმბოლოებით; ანალიზის ფინალურ სტადიაზე შეიძლება მივიღოთ ფორმალური, გარეგნული გრამატიკა – წესების კომპლექტი, რომელიც საშუალებას მოგვცემს, ელემენტებისგან, რომლებიც ენის სინტაქსის თანახმად იმოქმედებენ, შევქმნათ ჯაჭვი.

გამოყენებული მეთოდოლოგიის გათვალისწინებით, წინამდებარე გამოკვლევა ეფუძნება ბორის გასპაროვის (Gasparov, 1969, 1972), ანატოლი მილკასა (Milka, 1982) და ვლადიმერ მაზეპუსის (Mazepus, 1993) ნაშრომებს, სადაც გამოყენებულია მუსიკის კვლევის დისტრიბუციული ანალიზი. ჩემს მიზანს არ წარმოადგენს განაწილების ანალიზის ყველა პროცედურის გამოყენება, მივმართავ იმას, რომელიც ჩემი კვლევის მიზნებისთვისაა მისაღები. ანალიზის შედეგებს გამოვსახავ მუსიკის თეორიის ზოგადი ცნებებით, ისეთებით, როგორიცაა ბგერათრივის ბგერების მოდალური ფუნქციები, მათი მიზიდულობა, სტაბილურობა და ა.შ.

საანალიზოდ ავირჩიე სეტოს სიმღერების ათი მრავალბილიკიანი ჩანაწერი, რომელიც გაკეთდა 1976, 1990, 1995 და 1996 წლებში ჩრდილოეთ სეტომაას სოფლებში: ვარსკასა და მიკიტამეში. მათი უმრავლესობა წარმოადგენს შრომისა და რიტუალურ სიმღერას (საქორწილო, მწყემსის, მოსავლის აღების და სხვ.). ყველა სიმღერა ემყარება ერთი-სამ-ნახევართონიან კილოს და გააჩნია G მოდალური ცენტრი ბგერათრივში. ამგვარად, განსახილველი მუსიკალური მასალა იმდენად ერთგვაროვანია, რომ შესაძლებელია გამოყენებულ იქნას დისტრიბუციული ანალიზისთვის.

კვლევისას უპირველესი საკითხი იყო, თუ რომელი მუსიკალური ელემენტი უნდა ყოფილიყო აღებული, როგორც მუსიკალური ტექსტის სეგმენტი – მელოდიის ინდივიდუალური ბგერები თუ ჰარმონიული კომპლექსები. ვინაიდან სეტოს მრავალხმიან სიმღერებში მხოლოდ ორი ჰარმონიული კომპლექსია, რომელთა განაწილება ნებისმიერი ანალიზის გარეშეც ნათელია, გადავწყვიტე, ელემენტების სახით ამეღო მელოდიის ინდივიდუალური ბგერები (ან სეგმენტები). გავაანალიზე მათი ბინარული კავშირები თითოეულ სიმღერაში, ყოველი მომღერლის ხმაში; ეს შესაძლებელი გახდა მრავალბილიკიანი ჩაწერის ტექნიკის მეშვეობით.

პირველი ნაბიჯი იყო დისტრიბუციის/განაწილების მატრიცის შედგენა (სურ. 1), მსგავსად იმისა, რაც გააკეთა ბორის გასპაროვმა, როცა ევროპული ფუნქციონალური ჰარმონია

გაანალიზა. ამ მატრიცაში პლუსები აღნიშნავენ ელემენტების შესაძლო პოზიციებს, ადგილმდებარეობას, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მელოდიის ბგერებს (D, Eb, F#, G, A# და H), ისევე, როგორც ფრაზებს შორის ცეზურებს (ცეზურებისთვის გამოყენებულია სიმბოლო \emptyset). რიგებში მითითებულია თითოეული ელემენტის შესაძლო კავშირი მომდევნო ელემენტთან (ესაა ელემენტის მარჯვენა პოზიციები), მაშინ, როდესაც სვეტები მიუთითებენ ელემენტების შესაძლო კავშირებს წინამდებარე ელემენტთან (მარცხენა პოზიციები). როგორც ვხედავთ, მელოდიის ბგერების ყველა პოზიცია არაა შესაძლებელი ერთ-სამ-ნახევარტონიან კილოზე აგებულ სიმღერებში. მაგალითად, ბგერათრივის ბგერის H-ს დისტრიბუცია ძალიან შეზღუდულია ორივე მიმართულებით; ბგერათრივის ყველა ბგერა არ გვხვდება ცეზურამდე და ა.შ. მიუხედავად ყოველივე ამისა, მსგავსი მატრიცები არაა სრულყოფილი, რადგან ისინი არ აჩვენებენ, თუ რამდენად ხშირად ხდება ესა თუ ის კავშირები.

ამიტომ შევადგინე ანატოლი მილკას მიერ გამოყენებულის მსგავსი მატრიცა რიცხვების გამოყენებით, ნაცვლად პლუსებისა (სურ. 2). რიცხვები მიუთითებენ ელემენტის მარჯვენა პოზიციებს, ან, უფრო ზუსტად, მათი წარმოშობის ალბათობას, გამოსახულს პროცენტული მნიშვნელობებით. თუ ალბათობა არის 1 პროცენტზე ნაკლები, რიცხვის ნაცვლად გამოიყენება პატარა ვარსკვლავი. იმ ბგერათა პოზიციები კი, რომლებიც მხოლოდ 1-2-ჯერ გვხვდება მთელი საანალიზო მასალის განმავლობაში, არაა ნაჩვენები მატრიცაში.

როგორც ხედავთ, ეს მატრიცა ბევრად ინფორმაციულია. ჯერ ერთი, მატრიციდან ამოღებულია გარკვეული შემთხვევითი ან არადაშასისათებელი პოზიციები და ახლა უკეთ ჩანს ბგერათრივის ზოგიერთი ბგერის შეზღუდული დისტრიბუცია. მაგალითად, პირველ მატრიცაში (სურ. 1) იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ბგერათრივის ბგერას A# გააჩნია თავისუფალი დისტრიბუცია ორივე მიმართულებით; ახლა კი ვხედავთ, რომ მას თავისუფალი დისტრიბუცია გააჩნია მხოლოდ მარცხენა მიმართულებით და მისი მარჯვენა პოზიციები საკმაოდ შეზღუდულია. მეორეც, რიცხვები მატრიცაში მიუთითებს ზუსტად, რომ ზოგიერთი პოზიცია სხვებთან შედარებით უფრო ხშირია. ყურადსაღებია, რომ დიდი რიცხვები (სურათზე ნაჩვენებია ფერად კვადრატებში) თავმოყრილია ძირითადი დიაგონალის ირგვლივ. ეს ნიშნავს, რომ მელოდიის ბგერების მეტად სახასიათო პოზიციებია მათი კავშირები ბგერათრივში მათ გვერდით განლაგებულ ბგერებთან.

მილკას (Milka, 1982) მიხედვით, ჩვენ ბგერების მარჯვენა პოზიციებს უფრო შესაძლებლად აღვიქვამთ, მათი ძირითადი ტონალური ან მოდალური მიზიდულობის გამო. ერთი-სამ-ნახევარტონიანი კილოს სქემაში (მაგ. 3) მიზიდულობების მიმართულებები აღნიშნულია ისრებით, რიცხვები კი მიუთითებენ ბგერათრივის თითოეული ბგერის შესაძლო მარჯვენა პოზიციებს. აქ ვხედავთ, რომ ყველა ისარი მიმართულია ბგერათრივის ცენტრისკენ G, რომელიც ჩვენი ემპირიული ანალიზის თანახმად, წარმოადგენს კილოს ძირითად საყრდენ ბგერას. მიზიდულობის მიმართულება ადასტურებს, რომ G-ს ნამდვილად აქვს მსგავსი კილოური ფუნქცია. არსებობს სხვა ფაქტორებიც, რითაც დასტურდება G-ს, როგორც კილოური ცენტრის მნიშვნელობა: 1. ის ერთადერთი ბგერაა ბგერათრივში, რომელსაც აქვს თავისუფალი დისტრიბუცია მარჯვნივ, 2. ალბათობა იმისა, რომ ის იქნება განლაგებული ცეზურის წინ, ძალიან დიდია (იხ. G სურ. 2-ში).

ბგერათრივის ერთადერთი ბგერა, რომელსაც აქვს დისტრიბუცია მარცხნივ, არის A# (იხ., A# სურ. 2-ში). მისი ყველაზე შესაძლო მარჯვენა პოზიციაა კავშირი კილოურ ცენტრთან G (86%). ეს ნიშნავს, რომ ბგერათრივის ყველა ბგერას შეუძლია გადაადგილდეს A#-კენ, რომელიც შემდეგ გადაწყდება კილოურ ცენტრში G. აღნიშნული მეტყველებს იმაზე,

რომ ბეგრატივის ბეგრას A#-ს ერთი-სამ-ნახევარტონიან კილოში აქვს განსაკუთრებული ფუნქცია, რომელსაც შეიძლება ეწოდოს „კილოური ანტითეზა“.

მომდევნო მატრიცა (სურ. 3) აჩვენებს მარჯვენა პოზიციის ელემენტების წარმოქმნის ალბათობას პროცენტებში ყველა ბინარულ შეერთებებთან მიმართებით, რომლებიც წარმოიქმნება გაანალიზებულ სიმღერებში. ამ მატრიცაში ოთხი დიდი რიცხვია (აღნიშნულია ფერადი კვადრატებით). ყველა მათგანი დაკავშირებულია ბეგრატივის ბეგრებთან F#, G და A#. ეს ნიშნავს, რომ გაანალიზებულ მასალაში დომინირებს ამ სამი ბეგრის შეერთებები. აღნიშნული ადასტურებს ჩვენს ვარაუდს იმის შესახებ, რომ ბეგრატივის ბეგრები F#, G და A# შეადგენენ ერთი-სამ-ნახევარტონიან კილოს ძირითად ბირთვს. ბოლო მტკიცებულება ასევე შეიძლება დაადასტუროს იმ ფაქტმა, რომ ერთი-სამ-ნახევარტონიანი კილოს უმცირესი ფორმა შედგება ამ სამი ბეგრისგან, ანუ არსებობს სიმღერები, სადაც მხოლოდ ეს სამი ბეგრა გამოიყენება.

ბეგრატივის ბეგრები D, Eb და H ერთი-სამ-ნახევარტონიანი კილოს პერიფერიაზეა. ისინი კილოურ ცენტრში შეიძლება გადაწყდნენ მხოლოდ F# და A# მეშვეობით, რომლებიც კილოს ძირითად ბირთვს წარმოადგენენ. ამავდროულად, ისინი შეიძლება არც იყოს ბეგრატივში. ბეგრატივის ბეგრებს Eb და H გააჩნიათ კიდევ ერთი კილოური ფუნქცია – ფრაზის ბოლოს მათ შეუძლიათ კილოური ცენტრის, G-ს დუბლირება. ეს მეტყველებს იმაზე, რომ ბეგრები G, Eb და H მიეკუთვნებიან ერთი-სამ-ნახევარტონიანი კილოს იგივე ჰარმონიულ კომპლექსს (როგორც ნავარაუდევია იყო ემპირიული ანალიზის დროს), მაგრამ გაანალიზებულ სიმღერებში მხოლოდ ბეგრა G-ს გააჩნია კილოური ცენტრის ფუნქცია.

შემდეგი სქემა (სურ. 4) გვიჩვენებს ბეგრატივის ბეგრების ფუნქციონალურ დამოკიდებულებას (კილოს ძირითადი ბირთვი და პერიფერია აღნიშნულია წრეებით), და მათ მიეკუთვნებას ჰარმონიული კომპლექსებისადმი (რაც აღნიშნულია სხვადასხვა შრიფტით).

ზოგიერთი დამატებითი ინფორმაცია ერთი-სამ-ნახევარტონიანი კილოს შესახებ შეიძლება მიღებულ იქნას განსხვავებული ტიპის მატრიციდან.

წინამდებარე ნაშრომში მინდა წარმოვიდგინოთ კიდევ ერთი ანალიტიკური პროცედურა, რომელიც შესაძლოა, სასარგებლო აღმოჩნდეს ტრადიციული მუსიკის კილოური სტრუქტურის ანალიზისთვის. ესაა მეთოდი, რომელიც ბორის გასპაროვმა (Gasparov, 1969, 1972) გამოიყენა ევროპული კლასიკური მუსიკის ჰარმონიული სისტემის ანალიზისას.

გასპაროვის თანახმად, ელემენტების ყველა ბინარული შეერთება შეიძლება დაიყოს სამ ტიპად – კონსტელაციები, დეტერმინაციები და სოლიდარობები.

კონსტელაციების ელემენტები თანაბარია და დამოუკიდებელი; მათ არ ესაჭიროებათ ერთმანეთი, რათა გამოჩნდნენ ამა თუ იმ პოზიციაში. მაგალითად, ერთი-სამ-ნახევარტონიან კილოში ერთ-ერთი კონსტელაციაა G-A#. ამ შეერთების განაწილება ასეთია: (Eb-, F#-, A#-) G A# (-Eb, -G, -H). როგორც ხედავთ, G-მდე აქ შეიძლება იყოს Eb, F# და A# (სურ. 2). ყველა ეს ბეგრა, ასევე, შესაძლებელია იყოს A#-მდეც. A#-ს შემდეგ შეიძლება გამოჩნდეს Eb, G და H. ყველა ეს ბეგრა შესაძლებელია G-ს შემდეგაც. ეს ნიშნავს, რომ თუ ჩვენ შევკვებავთ G-ს ან A#-ს ამ ბინარული სეგმენტებიდან, არ წარმოიქმნება „აკრძალული“ შეერთებები. ერთი-სამ-ნახევარტონიანი კილო შედგება სხვა კონსტელაციებგან – D-Eb, Eb-D, F#-Eb და F#-D.

დეტერმინაციების წევრები არაა თანაბარი; ერთ-ერთი მათგანი არის „დეტერმინანტი“ (განმსაზღვრელი) და მეორე – „დეტერმინატორი“. „დეტერმინანტი“ დამოუკიდებელია, რაც ნიშნავს, რომ ის შეიძლება გამოჩნდეს ამ კონტექსტში ბინარული სეგმენტის სხვა წევრების გარეშე. „დეტერმინატორი“ დამოკიდებულია „დეტერმინანტზე“, რადგან მას ესაჭიროება სეგმენტის სხვა

წვერი, რათა გამოჩნდეს კონტექსტში. რედუქციის, შემცირების პროცესის გამოყენებისას ჩვენ შეგვიძლია შევამციროთ „დეტერმინატორი“ და არა „დეტერმინანტი“. ამგვარი „დეტერმინაციების“ ჩამონათვალი მოცემულია სურ. 5-ში. შესაძრწვევია, რომ ყველა შეერთებაში „დეტერმინანტების“ (ნაჩვენებია გამსხვილებული შრიფტით) G, A# ან F#, რაც ადასტურებს ჩვენს ვარაუდს, რომ ბგერათრივის ეს სამი ბგერა ერთი-სამ-ნახევარტონიანი კილოს საფუძველს შეადგენს.

სოლიდარობების წვერები თანაბარია, მაგრამ ისინი ერთმანეთზეა დამოკიდებული. ეს ნიშნავს, რომ ვერცერთი მათგანი ვერ შემცირდება ბინარული სეგმენტისაგან აკრძალული შეერთებების წარმოქმნის გარეშე. ერთი-სამ-ნახევარტონიან კილოში ამგვარი სოლიდარობებია A#-G და F#-G.

ახლა, როდესაც ყველა ბინარული სეგმენტი კლასიფიცირებულია კონსტელაციებში, დეტერმინაციებსა და სოლიდარობებში, შეგვიძლია დავიწყოთ რედუქციის პროცესი. მოსავლის აღების სიმღერიდან *Lelotaminō* ფრაზა მოცემულია სურ. 6-ში. „დეტერმინაცია“ D-F# შეიძლება შეიკვეცოს მის „დეტერმინანტად“ F#, „დეტერმინაცია“ G-F# კი – G-მდე, და „დეტერმინაცია“ G-Eb – ასევე G-მდე. „კონსტელაცია“ G-A# შეიძლება შეიკვეცოს ორგვარად. თუ შევეცდებით პირველად G-ს რედუქციას, შეკვეცის პროცედურის შედეგი არის „სოლიდარობები“ F#-G, რომელიც ვერ შეიკვეცება. შეკვეცის მეორე გზაა „კონსტელაციის“ G-A# შეკვეცა A#-მდე. ამ შემთხვევაში ჩვენ ვიღებთ ელემენტთა ჯაჭვს, რომელსაც შეიცავს „დეტერმინაცია“, რომლის „დეტერმინანტია“ F#-A#, A#. F#-A#-ის A#-მდე შეკვეცის შემდეგ ჩვენ ვიღებთ „სოლიდარობებს“ A#-G, რომელიც ვერ შეიკვეცება.

მსგავსი მუშაობა ჩატარდა სიმღერების არაერთ ფრაზაზე და შედეგები ყოველთვის იყო „სოლიდარობები“ F#-G ან „სოლიდარობები“ A#-G. თუ ამ ორს შევაერთებთ, მივიღებთ ჰარმონიულ თანმიმდევრობას – დიდი ტერცია F#-A# წყდება უნისონში – G (მაგ. 4). ეს შედეგი მნიშვნელოვანია, რადგან აღნიშნული ჰარმონიული შეერთება ყველაზე ტიპური კადანსია განხილულ სიმღერებში.

დასასრულს, შეიძლება ითქვას, რომ დისტრიბუციული ანალიზი ადასტურებს ემპირული კვლევის შედეგებს და იძლევა მეტ ინფორმაციას ერთი-სამ-ნახევარტონიანი კილოს შესახებ. ის გვიჩვენებს, რომ ანალიზის ეს მეთოდი წარმატებით შეიძლება გამოვიყენოთ ტრადიციული მუსიკის კვლევაში და განსაკუთრებით სასარგებლოა მაშინ, როდესაც გვინდა მივიღოთ ობიექტური ინფორმაცია უცნობი მუსიკალური სისტემების შესახებ.

შენიშვნები

¹ ძირითადი ფაქტები სეტოს შესახებ: სეტოს ხალხი თავის რეგიონს უწოდებს სეტომასს (ესტონურად – სეტუ და სეტუმა), სეტოს ენა ესტონური ენის ვერუ-სეტოს დიალექტი, რომელზეც დაახლოებით 5000 ადამიანი საუბრობს, იგი ფინო-უგარული ენების ფინურ ქვეჯგუფს მიეკუთვნება. სეტოს ტრადიციული კულტურა მნიშვნელოვნად განსხვავდება სხვა ესტონელების კულტურისგან; ესტონელები ლუთერანები, ხოლო სეტოები მართლმადიდებლები არიან. სეტოების მუსიკალური ტრადიცია არის უძველესი მრავალხმიანი სასიმღერო სტილი; სეტოს მუსიკალური ტრადიცია ერთ-ერთი იმ მცირეთაგანია, რაც დღემდე შემორჩა ესტონეთში.

² მეტი ინფორმაციისათვის ერთი-სამ-ნახევარტონიანი კილოს შესახებ იხ. Sarv, 1980; Pärtlas, 1997, 2006, 2010.

აუდიომაგალითები

აუდიომაგალითი 1. საქორწილო სიმღერა *Hähkämīnõ*. ასრულებს გუნდი *ჰელმინე* სოფელ მუკიტამაედან (1998).

თარგმნა მარიკა ნადარეიშვილმა

ŽANNA PÄRTLAS
(ESTONIA)

THE FUNCTIONAL SYSTEM OF THE SETO¹ ONE-THREE-SEMITONE MODE:
AN APPROACH BASED ON A
DISTRIBUTION ANALYSIS OF MULTITRACK RECORDINGS

Musical analysis is an essential part of ethnomusicological research. However, since ethnomusicology turned increasingly towards anthropological discourse in the second half of the 20th century, musical analysis has earned a doubtful reputation among many scholars in the field. The reason for such a negative attitude towards musical analysis is, as Henry Stobart remarked, “its association with imposing potentially inappropriate “outsider” categories or modes of analysis” (Stobart, 2008: 17). During the last decades, however, we can observe the rehabilitation of this domain of research in ethnomusicology and a renewal of the methodology of musical analysis. One possible direction of this methodological renewal is a search for more objective methods of musical analysis. In this paper I am going to demonstrate my attempt to analyse the ancient mode of the multipart songs of the Seto (South-Eastern Estonia) by means of **distribution analysis**, which originated from descriptive linguistics. This method is especially applicable to rare languages about which little scholarly information exists, and in some sense it can be said that this is the case with the Seto ancient music system as well.

The object of analysis in this paper is the **one-three-semitone mode** – a very unusual mode, which can be found in the older layer of the Seto multipart song tradition (especially in the work, calendar, and wedding songs). The one-three-semitone mode has a symmetrical structure and consists of one and three-semitone intervals only (ex. 1). The largest form of the scale is composed of 6 notes, and its intervallic structure can be expressed by the succession of the numbers 1-3-1-3-1, where the numbers designate the size of the intervals in semitones. In the music transcriptions, this mode can be written with the notes D-Eb-F#-G-A#-B (it is also often written as D-Eb-F#-G-Bb-Cb, but the first variant is logically preferable). The minimum form of the one-three-semitone mode consists of 3 notes, F#-G-A#, constituting the structure 1-3². The provide the music transcription of the wedding song *Hähkämine*, which is based on the one-three-semitone mode (ex. 2, audio ex. 1).

To be precise, the description above is a simplified theoretical construction; the practice is much more complicated. As acoustic researches have shown (Ambrazevičius, Pärtlas, 2011; Pärtlas, 2012), the intervals between the scale notes are not actually one and three semitones exactly, and their size can vary considerably. In this paper, however, we are not interested in the precise size of the intervals; rather, our subject is **the functional relationships between scale notes and the rules of melody building**.

Of course, we can already make some preliminary observations concerning this issue (Pärtlas, 1997, 2006, 2010). For instance, it can be said that the one-three-semitone mode usually has a clear modal centre, which can be the note G or, more rarely, F#. We also can assert that in this mode the harmonic sonorities usually consist of the notes that are situated next but one in the scale, which leads

to the formation of two harmonic complexes D-F#-A# and Eb-G-B. The problem is that all these observations can be rejected by other researchers as being subjective; indeed, one can find quite the opposite assertions in academic literature on the subject. The purpose of the present paper is to find a rather more objective approach to the one-three-semitone mode as a music system.

To start with, it should be reminded that distribution analysis deals with the connections between the **adjacent elements** (or segments) of a text. Each element's connection with the previous or the successive element is called its **position**. All positions in which the element can appear constitute its **distribution**. The results of the analysis can be formalized by means of special symbols, and at the final stage of the analysis a **formal grammar** can be derived – a set of rules that allows us to compose the strings of elements which are valid according to the language's syntax.

With respect to the methodology employed, the present study stems from works by Boris Gasparov (Gasparov, 1969, 1972), Anatoly Milka (Milka, 1982), and Vladimir Mazepus (Mazepus, 1993), who have applied distribution analysis to music research. It is not my intention to use all the procedures of distribution analysis, but only those that are relevant to the goals of my investigation. I shall express the results of the analysis in the common terms of music theory, such as the modal functions of the scale notes, their tension, stability etc.

The material for the analysis consists of 10 multitrack recordings of Seto songs, which were made in 1976, 1990, 1995 and 1996 in the villages of Värskä and Mikitamäe in Northern Setomaa. Most of these are work and ritual songs, such as wedding songs, a herding song, a harvest song, and others. All the songs are based on the one-three-semitone mode and have their modal centre on the scale note G. Thus the musical material under consideration is homogeneous enough to be used for distribution analysis.

The first question to consider was which musical elements should be taken as segments of the musical text – the individual melodic notes or harmonic complexes. Since in the Seto multipart songs there are only two harmonic complexes, the distribution of which is clear without any analysis, it was decided to take the **individual melodic notes** as the elements (or segments). The **binary connections** of the melody notes were analysed in each song in the parts of every singer; this was possible thanks to the multitrack recording technique used.

The first step was to compile a distribution matrix (fig.1), similar to those used by Boris Gasparov, who analysed European functional harmony. In this matrix the pluses designate the possible positions of the elements, in other words, the notes of the melody (D, Eb, F#, G, A#, and B), as well as the caesuras between phrases (the symbol for the caesura is \emptyset). The rows show each element's possible connections with the successive element (these are the right-hand positions of the element), while the columns show the element's possible connections with the previous element (the left-hand positions). As one can see, not all positions of the melody notes are possible in the songs based on the one-three-semitone mode. For example, the distribution of the scale note B is very limited in both directions; not all scale notes can occur before a caesura; and so on. However, such matrices are not perfect because they do not show how often one or another connection occurs.

Therefore another matrix was compiled (fig.2), similar to those used by Anatoly Milka – a matrix with numbers instead of pluses. The numbers show the elements' right-hand positions, or, more exactly, the probability of their occurrence expressed in percentage values. If the probability is smaller than 1 percent, an asterisk is used instead of a number. Those positions which have occurred

only 1-2 times in all the material analysed are not shown in the matrix.

The matrix with the numbers is much more informative. Firstly, some accidental or non-characteristic positions are removed from the matrix, and now the limitation of the distribution of some scale notes can be seen better. For example, in the first matrix (fig. 1) it appears that the scale note A# has a free distribution in both direction; now, however, we can see that it has a free distribution only in the left direction and its right-hand positions are quite limited. Secondly, the numbers in the matrix show clearly that some positions occur much more often than others. It is noteworthy that the biggest numbers (shown here in the coloured squares) are concentrated around the main diagonal. This means that the most characteristic positions of the melody notes are their connections with the notes adjacent to them in the scale.

According to Milka (Milka, 1982), we perceive the most probable right-hand positions of the notes as their main tonal or modal tensions. The example 3 provides the scheme of the tension system for the one-three-semitone mode (ex. 3). The directions of the tensions are shown by arrows, while the numbers designate the probability of these right-hand positions of each scale note. In this scheme we can see that all the arrows point towards the scale note G, which is, according to our empirical analysis, the centre (or root note) of the mode. The direction of the tensions confirms that G actually does have such a modal function. The other factors that confirm the status of the scale note G as the modal centre are, firstly, the fact that it is the only scale note which has a free distribution towards the right and, secondly, that the probability of its being situated before a caesura is very high (see the G-row in the fig. 2).

The only scale note that has a free distribution towards the left is A# (see the A#-column in the fig. 2). It's most probable right-hand position is the connection with the modal centre G (86 %). This means that all scale notes can move to the note A#, which then resolves to the modal centre G. This suggests that the scale note A# has a special function in the one-three-semitone mode, which can be named **“modal antithesis”**.

The next matrix (fig. 3) shows the percentage of the occurrence of the elements' right-hand positions with respect to all the binary connections that occur in the songs analysed. There are four bigger numbers in this matrix (shown here by coloured squares). All of these are connected with the scale notes F#, G, and A#. This means that connections of these three notes prevail in the material analysed. This circumstance confirms our earlier assumption that the scale notes F#, G, and A# constitute the core of the one-three-semitone mode. The last assertion can be also confirmed by the fact that the minimum form of the one-three-semitone mode consists of these three notes, in other words, that there are performances of songs where only these three notes are used.

The scale notes D, Eb, and B are on the periphery of the one-three-semitone mode. They can be resolved to the modal centre only through the notes F# and A# which belong to the mode's core. They can also be absent from the scale. The scale notes Eb and B have one more modal function – they can duplicate the modal centre G at the end of a phrase. This suggests that the notes G, Eb, and B belong to the same harmonic complex of the one-three-semitone mode (as was presumed on the basis of the empirical analysis), but only the note G has the function of the modal centre in the songs analysed.

The next scheme (fig. 4) shows the functional subordination of the scale notes (the mode's core and periphery are designated by the circles), and the fact of their belonging to the harmonic complexes (which is shown by the style of the font).

Some further information about the one-three-semitone mode can be obtained from distribution

matrices of a different kind; in this paper, however, I would like to demonstrate one more analytical procedure, which can be useful for the analysis of the modal structure of traditional music. This is **the method of reducing the strings of elements to the core connection**, which Boris Gasparov (Gasparov, 1969, 1972) has used in analysing the harmonic system of European classical music.

According to Gasparov, all binary connections of the elements can be divided into three types, called “constellations” (*костелляции*), “determinations” (*детерминации*), and “solidarities” (*солидарности*). The elements of the **“constellations”** are equal and independent; they do not need each other to appear in a particular position. For example, one of the ‘constellations’ of the one-three-semitone mode is G-A#. The distribution of this connection is (Eb–, F#–, A#–) G A# (–Eb, –G, –B). As one can see before G there can be Eb, F#, and A# (fig. 2). All these scale notes are also possible before A#. After A# the notes Eb, G, and B can appear. All these scale notes are also possible after G. This means that if we reduce G or A# from this binary segment, no ‘forbidden’ connections emerge. In the one-three-semitone mode other ‘constellations’ include D-Eb, Eb-D, F#-Eb, and F#-D.

The members of the **“determination”** are not equal; one of them is a “determinant” and the other one is a “determinator”. The “determinant” is independent, that is, it can appear in that context without the other member of the binary segment. The “determinator” is dependent on the ‘determinant’ because it needs the other member of the segment to appear in that context. Using the reduction procedure we can reduce the “determinator”, but we can not reduce the “determinant”. The list of these “determinations” is provided in the fig. 5. It is clearly noticeable that in all the connections the “determinants” (shown in bold font) are G, A# or F#, which confirms our assumption that these three scale notes constitute the core of the one-three-semitone mode.

The members of **“solidarities”** are equal, but they depend on each other. This means that none of them can be reduced from the binary segment without the emergence of “forbidden” connections. In the one-three-semitone mode there are two “solidarities”: A#-G and F#-G.

Now, when all binary segments are classified into “constellations”, “determinations”, and “solidarities”, we can begin the reduction procedure. The phrase from the harvest song *Lelotaminõ* is shown in the fig. 6. The ‘determination’ D-F# can be reduced to its “determinant” F#, the “determination” G-F# to the note G, and the “determination” G-Eb also to the note G. The “constellation” G-A# can be reduced in two ways. If we try first the reduction to G, the result of the reduction procedure is the “solidarity” F#-G, which cannot be reduced. The second possibility is to reduce the “constellation” G-A# to the note A#. In this case we get the string of elements including the “determination” F#-A#, the “determinant” of which is A#. After reducing F#-A# to A# we get the “solidarity” A#-G, which cannot be reduced.

Such operations were carried out on many phrases from the songs, and the results were always either the “solidarity” F#-G or the “solidarity” A#-G. If we put these two core connections together, we get the harmonic succession, which is provided in the ex. 4 – the major third F#-A# resolves to the unison on the note G. This result is significant, because this harmonic connection is the most typical cadence in the songs under consideration.

In conclusion, we can say that the distribution analysis confirms the results of our aural analysis and provides more information about the one-three-semitone mode. It shows that this method of analysis can be successfully applied to traditional music and is especially helpful when we need to obtain objective information about unfamiliar music systems.

Notes

¹ The basic facts about the Seto are as follows: The Seto people name their region Setomaa (in Estonian – Seto and Setomaa). The Seto tongue—a Võru-Seto dialect of Estonian—is now spoken by about 5000 people, and belongs to the Finnic subgroup of the Finno-Ugric languages. The traditional culture of the Seto differs notably from the culture of other Estonians. Unlike most other Estonians, who are Lutherans, the Seto people are Orthodox. With regard to music, the greatest peculiarity of the Seto culture is the ancient multipart singing style. The musical tradition of the Seto is one of the few in Estonia that has been preserved in active use until today.

² For more details about the one-three-semitone mode see: Sarv, 1980; Pärtlas, 1997, 2006, 2010.

References

Ambrasevičius, Rytis and Pärtlas, Žanna. (2011). “Searching for the “Natural” Origins of the Symmetrical Scales: Traditional Multipart Seto Songs”. In: *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 5 (1): 1-17. (in Russian)

Gasparov, Boris. (1969). “Some Questions on the Structural Analysis of Musical Language”. In: *Trudy po znakovym sistemam* IV. Tartu Ülikooli Toimetised: Issue 236. (in Russian)

Gasparov, Boris. (1972). “Structural Method in Musicology”. In: *Journ. Sovetskaja muzyka*, № 2. (in Russian)

Mazepus, Vladimir. (1993). *Universalno-grammaticheski modkhod v kulturologii (Universal-Grammatical Approach in Culturology)*. Novosibirsk. (in Russian)

Milka, Anatoli. (1982). *Teoricheskie osnovi punktsionalnosti v muzike (Theoretical Bases of Functionality in Music)*. Leningrad: Muzika. (in Russian)

Pärtlas, Žanna. (1997). “Some Remarks about Modal Structure and Polyphony in the Seto Songs”. In: *Teater. Muusika. Kino*, No. 1:23-28. (in Estonian)

Pärtlas, Žanna. (2006). „Symmetrical Modes” and Mono-interval Polyphony in Vocal Folk Music: Some Parallels between the Seto and Southern Russian Folk Song”. In: *Regilaul – esitus ja tõlgendus*. P. 219-248. Toim. Aado Lintrop. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum. (in Estonian)

Pärtlas, Žanna. (2010). “A “Hen-and-Egg” Problem: Interrelation between Scale Structure and Vertical Structure in Seto Multipart Songs”. In: *The Fourth International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. P. 336-354. Editors: Tsursumia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

Pärtlas, Žanna. (2012). “Retracing Processes of Change: the Case of the Scales of the Seto Songs (Southeast Estonia)”. In: *The Fifth International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. P. 185-195. Editors:

Tsurtsumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

Sarv, Ian. (1980). "Transcription of Seto Multipart Singing by Multitrack Studio Equipment". In: *Finno-ugorskij muzikal'nyj fol'klor i vzaimosvjazi s sosednimi kul'turami*. P. 103-126. Tallinn: Eesti Raamat. (in Russian)

Stobart, Henry (editor). (2008). *The New (Ethno)musicologies*. Introduction (P. 1-22). Lanham, Toronto, Plymouth: Scarecrow Press.

Audio Examples

Audio example 1. The wedding song *Hähkämīnō*, performed by the *Helmine* choir from Mikitamäe village in 1998.

მაგალითი 1. ერთი-სამ-ნახევარტონიანი კილო არის სიმეტრიული სტრუქტურების ბგერათრი-
გი, რომელიც შედგება მხოლოდ ერთი და სამი ნახევარტონიანი ინტერვალებისაგან
Example 1. The one-three-semitone mode is the scale of symmetrical structure which consists of
one and three-semitone intervals only (1-3-1-3-1)



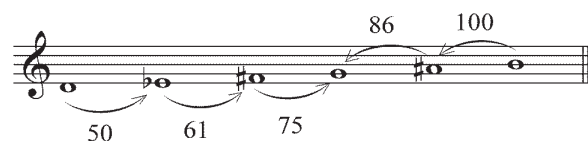
მაგალითი 2. საქორწილო სიმღერა *Hähkämine*, სოფ. მიკიტამეს გუნდის ჰელმინეს შესრულე-
ბით

Example 2. The wedding song *Hähkämine*, performed by the *Helmine* choir from Mikitamäe
village (1998)



მაგალითი 3. ერთი-სამ-ნახევარტონიანი კილოს მიზიდულობის სისტემა

Example 3. The tension system of the one-three-semitone mode



მაგალითი 4. ძირითადი შეერთება და ყველაზე ტიპური კადანსი სეტოს სიმღერებში ერთი-
სამ-ნახევარტონიანი კილოს ბაზაზე

Example 4. The core connection and the most typical cadence in the Seto songs based on the
one-three-semitone mode



სურათი 1. მატრიცების ბორის გასპაროვისეული განაწილება
 Figure 1 . The distribution matrix after Boris Gasparov

↗↖	D	E ^b	F [#]	G	A [#]	B	∅
D		+	+		+		+
E ^b	+		+	+	+		+
F [#]	+	+		+	+		
G	+	+	+		+	+	+
A [#]	+	+	+	+		+	
B					+		+
∅	+	+		+	+		

სურათი 2. მატრიცების ანატოლის მილკასეული განაწილება
 Figure 2. The distribution matrix after Anatoly Milka

↗↖	D	E ^b	F [#]	G	A [#]	B	∅
D		50	19		31		*
E ^b	27		61	1	10		6
F [#]	5	12		75	8		
G	2	10	44		42	2	90
A [#]		*		86		14	
B					100		4
∅	40	21		12	3		

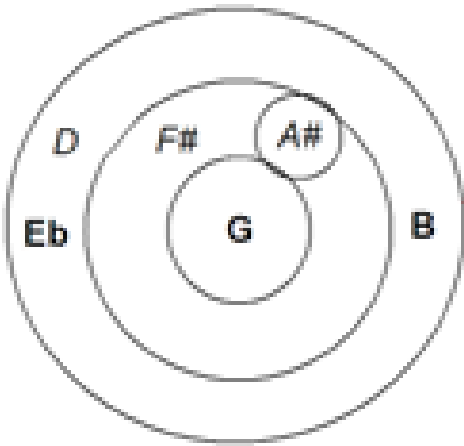
სურათი 3. გაანალიზებულ სიმღერებში ბინარული შეერთებებისას წარმოქმნილი მარჯვენა პოზიციის ელემენტები პროცენტებში

Figure 3. The Percentage of the occurrence of the elements' right-hand positions with respect to all the binary connections that occur in the songs analysed

	D	E \flat	F \sharp	G	A \sharp	B
D		2	*		1	
E \flat	2		4	*	*	
F \sharp	1	3		18	2	
G	*	4	16		15	*
A \sharp		*		22		3
B					4	

სურათი 4. ერთი-სამ-ნახევარტონიანი კილოს ფუნქციონალური სისტემა: G – მოდალური ცენტრი; A \sharp – მოდალური ანტითეზა; G, A \sharp , F \sharp – კილოს ცენტრალური ბგერები; D, E \flat , B – კილოს არაძირითადი ბგერები; E \flat , G, B – დასკენითი ჰარმონიული კომპლექსი

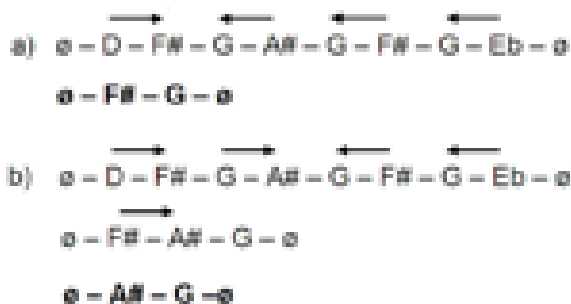
Figure 4. The functional system of the one-three-semitone mode: G – the modal center; A \sharp – the modal antithesis; G, A \sharp , F \sharp – the core of the mode; D, E \flat , B – the periphery of the mode; E \flat , G, B – the final harmonic complex



სურათი 5. ერთი-სამ-ნახევართონიანი კილოს დეტერმინაციები, ნაჩვენებია მუქი შრიფტით.
 Figure 5. The determinations of the one-three-semitone mode. The determinants are shown in bold font

G-F#	D-A#	Eb-F#
G-Eb	Eb-A#	D-F#
G-D	F#-A#	
G-B	B-A#	
	A#-B	

სურათი 6. რედუქციის პროცესი ფრაზაში *Lelotaminõ* მოსავლის აღების სიმღერიდან. ისრებით ნაჩვენებია რედუქციის მიმართულება
 Figure 6. The reduction procedure in the phrase from the harvest song *Lelotaminõ*. The arrows show the direction of reduction



პირველი მსოფლიო ომის
ქართველ ტყვეთა ჩანაწერები
გერმანიისა და ავსტრიის არქივებში

**RECORDINGS OF GEORGIAN PRISONERS
FROM THE FIRST WORLD WAR IN
GERMAN AND AUSTRIAN ARCHIVES**

ქართულ ტყვეთა ჩანაწერები გერმანიაში (1915-1919)

შესავალი

2012 წლის აპრილში ბერლინში დაიწყო ახალი სამეცნიერო პროექტი „პრუსიის ფონოგრაფიული კომისიის ჩანაწერების შეფასება და ციფრულ მატარებელზე გადატანა“. პროექტის ერთ-ერთი მიზანია, კომპაქტ დისკებზე გადაიტანოს პრუსიის სამეფო ფონოგრაფიული კომისიის (Königlich-Preussische Phonographische Kommission) ჩანაწერები, რომლებიც დღეს გადანაწილებულია ბერლინის ორ არქივში: ცვილის ლილვაკები ინახება ბერლინის ეთნოლოგიური მუზეუმის (Ethnologisches Museum - Staatliche Museen zu Berlin) ფონოგრამარქივში, ხოლო დისკები – ბერლინის ჰუმბოლდტის უნივერსიტეტის ფონოარქივში (Lautarchiv der Humboldt-Universität Berlin). ამ პროექტის ფარგლებში, რომელსაც აფინანსებს გერმანიის სამეცნიერო ფონდი (DFG), ყველა ჩანაწერი ხელმისაწვდომი გახდება ფართო აუდიტორიისთვის ერთობლივ ინტერნეტპორტალში.

ჩემი მოხსენება „ხმები წარსულიდან“, რომელიც 2003 წელს დაიბეჭდა ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი სიმპოზიუმის მასალების კრებულში, შეიცავდა ინფორმაციას მხოლოდ ბერლინის ფონოგრამარქივის ფონდებზე (Ziegler, 2003: 521-546). მას შემდეგ, საშუალება მომეცა, შემესწავლა ფონოარქივის ჩანაწერებიც. მოხსენებაში წარმოდგენილია გერმანიაში 1915-1918 წლებში ქართველი ტყვეების ჩანაწერების პირველი ზოგადი მიმოხილვა და ორივე არქივში დაცული ჩანაწერების შედარების პირველი მცდელობა.

ისტორია

პრუსიის სამეფო ფონოგრაფიული კომისია დაარსდა 1915 წელს და მას ხელმძღვანელობდა კარლ შტუმფი (Carl Stumpf) – ბერლინის ფრიდრიხ-ვილჰელმის უნივერსიტეტის ფსიქოლოგიის პროფესორი და ბერლინის ფონოგრამარქივის დირექტორი. პროექტი დაიწყო ვილჰელმ დოგენმა (Wilhelm Doegen), რომელმაც 1914 წელს კულტურის სამინისტროს წარუდგინა გერმანიის ბანაკებში მყოფი უცხოელი ტყვეების ხმების ჩაწერის იდეა. კომისიამ, რომლის შემადგენლობაში შედიოდნენ ლინგვისტიკის, ეთნოლოგიისა და მუსიკის სპეციალისტები, მუშაობა 1915 წლის ბოლოს დაიწყო. დოგენი საორგანიზაციო საქმეებს უძღვებოდა. ჩანაწერის საუკეთესო ხარისხის უზრუნველსაყოფად ის თანამშრომლობდა ოდეონის ხმისჩამწერ კომპანიასთან ოდეონ (Odeon), რომელიც ჩანაწერებს ცვილის ლილვაკებზე აკეთებდა. შემდგომში გაკეთდა ამ ლილვაკების ასლები დისკებზე, რომლებიც დღეს ჰუმბოლდტის უნივერსიტეტის ფონოარქივში ინახება. ეს კოლექციები გადაურჩა მღელვარე ხანას, თუმცა ორივე მათგანს რამდენჯერმე შეუცვალეს ადგილი და პატრონი. 1919 წელს ვილჰელმ დოგენმა ამ დისკების კოლექციის საფუძველზე ბერლინის სახელმწიფო ბიბლიოთეკაში (Staatsbibliothek zu Berlin) ფონოარქივი დააარსა. მას შემდეგ, ეს კოლექციები გამიჯნეს და მათ შორის კავშირი გაწყდა¹. ეჭვგარეშეა, რომ ისინი ძალიან ჰგავს ერთმანეთს, შეიძლება ითქვას, რომ ერთმანეთს ავსებს. კულტურის სამინისტროში აცხადებენ, რომ ორივე ერთად უნდა

ინახებოდეს. იმედია, ეს კოლექციები კვლავ გაერთიანდება, ჯერ ჩვენი სამეცნიერო პროექტის ერთობლივი ინტერნეტპორტალის საშუალებით, ხოლო შემდგომ ეს რეალურადაც მოხდება ბერლინის *ჰუმბოლდტ-ფორუმში* (Humboldt-Forum).

ჩანაწერები

ბერლინის ფონოგრაფიკის პრუსიის სამეფო ფონოგრაფიული კომისიის კოლექცია შეიცავს 985 ცვილის ლილვაკს და დამატებით დოკუმენტაციას; ფონოგრაფიკის ტყვეთა ჩანაწერები შეიცავს 1651 დისკს მუსიკალური და ტექსტობრივი მასალით. მუსიკალური ჩანაწერების სია კატალოგის სახით ფრიც ბოსემ გამოაქვეყნა 1935 წელს (Bose, 1935). დისკების გარდა ფონოგრაფიკში ინახება დამატებითი ინფორმაცია თითოეული შემსრულებლის შესახებ, მაგალითად, პერსონალური ანეკდოტები, ტექსტების ორიგინალები და მათი გერმანული თარგმანი. ფონოგრაფიკის ფონდის ექსპონატების მოძებნა ინტერნეტითაც არის შესაძლებელი²; აქ, ასევე, მოცემულია ძირითადი ინფორმაცია დისკებზე ჩაწერილი მასალის შესახებ, მაგრამ არა დამატებითი დოკუმენტაციის შესახებ. ასევე, შეუძლებელია დისკების მოსმენა.

ფონოგრაფიული კომისიის მიზანი იყო, ჩაეწერა მუსიკაც და კერძალური მასალაც. ფონოგრაფიკი კი დაინტერესებული იყო მხოლოდ მუსიკალური ჩანაწერებით. ამის გამო, დისკებზე გაკეთებულია ლინგვისტური ჩანაწერებიც (წარმოთქმული სიტყვები, ამბები, დიალექტები, და ა.შ.), ცვილის ლილვაკებზე კი – მხოლოდ მუსიკალური მასალა.

ჩაწერის პროცედურის თანახმად, პირველად გაკეთდა ცვილის ლილვაკების ჩანაწერები. კომისიამ მხოლოდ მათი მოსმენის შემდეგ გადაწყვიტა, რა ჩაეწერა დისკებზე.

გერმანულ ბანაკებში ტყვეების ჩაწერა ხორციელდებოდა სხვადასხვაგვარად. დისკებზე ჩაწერის დოკუმენტი მიერ კარგად ორგანიზებულ პროცესს სჭირდებოდა მთელი გუნდის მუშაობა: ერთი ან ორი ტექნიკოსი ხმისჩამწერი სტუდიიდან, ენის სპეციალისტი, როგორც წესი, გერმანიის უნივერსიტეტის პროფესორი, თავად – დოკენი და მისი მდივანი.

ცვილის ლილვაკების ჩაწერაზე მუშაობდა შედარებით მცირე ჯგუფი და ჩანაწერებიც, როგორც ჩანს, კეთდებოდა უფრო ფარულ გარემოში. გეორგ შუნემანი (Georg Schünemann) მართავდა ფონოგრაფს და წერდა პროტოკოლებს, სიმღერების ტექსტებს, იქვე ფიქსირდებოდა მათი განმარტებები და ითარგმნებოდა ენის სპეციალისტის ან თარჯიმნის მიერ.

პრუსიის ფონოგრაფიული კომისიის წევრებს ძირითადად აინტერესებდათ უცხო ენები და სხვადასხვა ეთნიკური ჯგუფების ტრადიციული მუსიკა, გერმანელი მეცნიერების ინტერესის ობიექტი იყო რუსული ჯარის შემადგენლობაში მყოფი ეთნიკური ჯგუფები. ამ პროექტისთვის მათ ამოარჩიეს მეფის ჯარის რუსი, უკრაინელი, ქართველი, სომეხი, ესტონელი, ლიტველი, თათარი, კომი, ჩუვაში, ბაშკირი, ყირგიზი, ვოტიაკი³, ჩერემისი⁴ და სხვა ეროვნების ჯარისკაცები.

1916-1918 წლებში ჩაწერეს 4 სხვადასხვა ბანაკში – მანჰაიმში, ფუხჰაიმში (მიუნჰენის მახლობლად), მიუნსტერსა და საგანში (დღევანდელი ზაგანი პოლონეთში) მყოფი 19 ქართველი ტყვე. ქართული და მეგრული სიმღერები და ლინგვისტური ჩანაწერები გადანაწილდა 33 დისკსა და 69 ცვილის ლილვაკზე. 33 დისკიდან 10 ექსკლუზიური ლინგვისტური ჩანაწერია (6 ქართული და 4 მეგრული), 20 დისკზე მხოლოდ მუსიკაა ჩაწერილი, 3 დისკზე კი – შერეული რეპერტუარია, – სიმღერები და სიმღერების ტექსტები მუსიკის გარეშე. ცვილის ლილვაკებზე ჩაწერილია მხოლოდ მუსიკალური მასალა, მისი მიმოხილვა ქართულ და გერმანულ ენებზე მოცემულია ანზორ ერქომაიშვილის კატალოგში *ქართული ფონოჩანაწერები*

უცხოეთში (Erkomaishvili, 2007).

კითხვარები

ჩაწერამდე შემსრულებლებს უსვამდნენ რამდენიმე შეკითხვას. მათ უნდა დაეფიქსირებინათ თავისი ვინაობა, ასაკი, დაბადების ადგილი, მშობლების წარმომავლობა და მიეთითებინათ, თუ რამდენი ხანი ცხოვრობდნენ იქ; ფონოარქივში დაცული პირადი ანკეტებიდან ჩანს, რომ მომღერლები 23-38 წლის იყვნენ. 19 ქართველი მომღერლიდან 10 სამეგრელოდან იყო, 2 – გურიიდან, 2 – იმერეთიდან, 1 – ქართლიდან, 1 – კახეთიდან, 1 – მესხეთიდან, 1 – ხევიდან და 1 – რაჭიდან.

ანკეტაში ასევე იყო კითხვა მომღერლების განათლებაზე. მხოლოდ რამდენიმეს არ ჰქონდა განათლება, ქართველების უმეტესობას კი დაწყებითი განათლება ჰქონდა. ანკეტაში იყო კითხვა მომღერლების პროფესიის შესახებაც: თერთმეტი იყო გლეხი ან მეღვინე, რამდენიმე – გამყიდველი, ერთი – მზარეული, ერთი – ჩინოვნიკი, ერთი – ყასაბი, ერთი – მემამულე და ერთი – ექიმის თანაშემწე. მათივე განცხადებით, 16 ქართველი მართლმადიდებელი ქრისტიანი იყო, ზოლო სამი – კათოლიკე.

ფონოგრაფიული კომისიისთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო კითხვა ენობრივ უნარებზე, ვინაიდან ლინგვისტების ერთ-ერთი მიზანი იყო ტყვეების სამეტყველო ენის შესწავლა. მათ დაუსვეს ასეთი კითხვები: რომელი მიაჩნია მშობლიურ ენად, რომელ ენას ფლობს მშობლიურის გარდა და შეუძლია თუ არა სხვა ენებზე წერა-კითხვა. ანკეტის მიხედვით, ათმა ტყვემ გაანცხადა, რომ მათი მშობლიური ენა მეგრულია. ტყვეების უმრავლესობა რუსულადაც საუბრობდა, ეს გასაგებიცაა, ვინაიდან ისინი რუსულ არმიაში მსახურობდნენ. ამ პასუხებზე დაყრდნობით, გასაგები ხდება, თუ რატომ წერდნენ ტყვეები ზოგიერთი სიმღერის ტექსტს მშობლიურ ენაზე და ზოლო სხვა სიმღერებისას – არა. ტექსტის ფონეტიკური ტრანსკრიპცია და მისი გერმანული თარგმანი ჩაწერილია ადოლფ დირის (Adolf Dirr) მიერ, რომელმაც რამდენიმე წელი კავკასიაში გაატარა და ვენისა და ბერლინის ფონოგრაფიკისთვის ჩანაწერები გააკეთა⁵. დირი კავკასიური ენების სპეციალისტად მუშაობდა არა მარტო გერმანულ ბანაკებში, არამედ – ავსტრიაშიც (Lach, 1928, 1931).

რეპერტუარი

ფონოარქივში დაცულ ლინგვისტურ დისკებზე ჩაწერილია სიტყვები, ციფრები, ანდაზები, დიალოგები ორ გლეხს შორის, მოკლე ამბები და ლოცვები. ჩემი ინტერესის სფერო მუსიკალური ჩანაწერებია.

მომღერლების რეპერტუარი მუსიკის ფართო სპექტრს მოიცავს. ქართული მუსიკისა და ენის ერთადერთი სპეციალისტი ადოლფ დირი იყო, რომელიც ამ თემას ჟურნალ „ანთროპოლოსში“ ქართულ სიმღერაზე სტატიის გამოქვეყნების პერიოდიდან იცნობდა (Dirr, 1910).

ქართველი ტყვეების მიერ შესრულებული სიმღერების უმრავლესობა ტრადიციული ხალხური სიმღერებია. თუ მიუწვდებიან და მანჰაიმში ჩაწერილ რეპერტუარს უმეტესად სოლო სიმღერები შეადგენს, ფუხჰაიმსა და საგანში დაფიქსირებული ნიმუშები მრავალხმიანია. ფუხჰაიმში შედგა მეგრელი მომღერლების ჯგუფი, რომელმაც რამდენიმე სიმღერა შეასრულა. გურულების ჯგუფს, რომელიც ტრიოს მდგომარეობაში იყო, ვიქტორ მეგრელიშვილი ხელმძღვანელობდა. მან შეასრულა ცნობილი გურული სიმღერები: *ხასანბეგურა*, *ვოდოლა*, *ალი ფაშა* და *ჩვენ მშვიდობა*. საგანში ჩაწერილი ათკაციანი გუნდის რეპერტუარი, შესაბამისად, უფრო

ფართო იყო და მოიცავდა ცნობილ კახურ და აჭარულ სიმღერებს, მათ შორის იყო: *თებრონე, ნამგალო, თამარ ქალი, სამშობლო ხევსურისა* და სხვ.

ტრადიციული მრავალხმიანი სიმღერების გარდა, ასევე ჩაწერილია რამდენიმე საგალობელი და პოპულარული სიმღერა. ყველას ტექსტი ჩაიწერა ადოლფ ღირმა, რომელმაც, ასევე, გააკეთა კომენტარი სიმღერების შინაარსზე, მათ წარმოშობასა და ისტორიულ კონტექსტზე. სამწუხაროდ, მხოლოდ რამდენიმე კომენტარი ეკუთვნის მუსიკოლოგ გეორგ შუნემანს. მან უმნიშვნელო განსხვავება შენიშნა პირველად, გაგარჯიშების მიზნით და, მოგვიანებით, ჩაწერის დროს შესრულებულ მელიდიებს შორის. ზოგადად, ოქმები ძალიან მოკლეა და არ შეიცავს რაიმე ინფორმაციას იმაზე, თუ რა შთაბეჭდილება მოახდინა კომისიის წევრებზე ამ სიმღერების მოსმენამ და შესრულებამ ჩაწერის დროს.

მოგვიანებით, ფონოარქივის ოქმებში აღმოჩნდა დოეგენის მიერ ჩაწერილი, აღმოსავლური მუსიკის ერევნელი პროფესორის, ალექსანდრე ოგანეზაშვილის (Aleksandr Oganezashvili) კომენტარები, რომლებიც მან 1927 წელს არქივში სტუმრობისას გააკეთა და ასევე, მის მიერ ვიოლინოზე შესრულებული გამები და სომხური და ქართული ხალხური სიმღერები. როგორც ჩანს, მას, როგორც ქართული მუსიკის სპეციალისტს, სთხოვეს (ან, შესაძლოა, თვითონ ითხოვა), მოესმინა ქართველი და სომეხი ტყვეების ნამღერი, ის მოკლე კომენტარებით შემოიფარგლა, ხაზი გაუსვა ჩანაწერების მნიშვნელობას, შეაქო შესანიშნავი ხმები და აღნიშნა საინტერესო კონტრაპუნქტი.

ჩანაწერები დისკებზე – ჩანაწერები ცვილის ლილვაკებზე

დისკებსა და ლილვაკებზე ჩაწერილი მასალა შინაარსით მსგავსი, თუმცა, ტექნიკური თვალსაზრისით, განსხვავებულია. ეჭვგარეშეა, რომ დისკებზე ჩაწერილი მასალის ხარისხი გაცილებით უკეთესია.

ფონოარქივში დაცულ 23 დისკზე დაფიქსირებულია 17 სხვადასხვა მომღერლის მიერ შესრულებული 51 მუსიკალური ნაწარმოები, ხოლო ფონოგრამარქივში დაცულ 69 ცვილის ლილვაკზე დაფიქსირებულია 19 სხვადასხვა მომღერლის მიერ შესრულებული 96 სიმღერა.

ლილვაკებსა და დისკებზე ჩაწერილია 16 მომღერალი. ესენი არიან: პლატონ მაჩაიძე და გიორგი ნალეკრიშვილი (1916 წლის ნოემბერი, მანჰაიმი), ათანასე (აეთანდილ) გეგელია (1917 წლის მარტი, მიუნსტერი), კასილ ხუბულავა, ალექსანდრე კორკელია და ერმოლაი კურავა (1917 წლის თებერვალი, ფუხჰაიმი), ვიქტორ მეგრელიშვილი, ვარდენ დადიანი, დომენტი გოგუაძე, კალისტრატე კანკავა, თეოდორ (ფიოდორ) თარგამაძე, გრიგოლ ხორავა, ნიკოლოზ ყაზბეგი, პლატონ შერვაშიძე, მიხეილ ქირია და სარდიონ გოგელია (1918 წლის თებერვალი, საგანი). პლატონ მაჩაიძე, გიორგი ნალეკრიშვილი და ათანასე გეგელია ჩაწერილია ორჯერ: როგორც სოლო მომღერლები ფუხჰაიმის სამი მეგრელისაგან შემდგარ ჯგუფში და საგანის ათაკიან ჯგუფში, რომელშიც გურულებიც მღეროდნენ. ქართველი ტყვეების მიერ 1916 წელს მანჰაიმში და 1917 წელს მიუნსტერში ჩაწერილი სიმღერები ქართულ მრავალხმიანობას არ ასახავს, 1917 წელს ფუხჰაიმსა და, განსაკუთრებით, 1918 წელს საგანში გაკეთებული ჩანაწერები კი მთლიანად მრავალხმიანობაზეა კონცენტრირებული. ამ განსაკუთრებულმა პოლიფონიურმა მღერამ ფონოგრაფიული კომისიის წევრების აშკარა დაინტერესება გამოიწვია.

აღსანიშნავია, რომ პირველი ჩანაწერები ცვილის ლილვაკებზე გაკეთდა, რომლებმაც საფუძველი მოუშადა გრამოფონის ჩანაწერებს. ეს გარემოება გვიხსნის, თუ რატომ არის

დისკებზე ჩაწერილი ნაკლები მუსიკალური ნაწარმოები, ვიდრე ლილვაკებზე: დისკებზე ჩასაწერად მხოლოდ საუკეთესო ნიმუშები იქნა არჩეული.

გერმანულ ბანაკებში ქართველი ტყვეების ჩანაწერები 1930-იანი წლების დასაწყისში მუსიკოლოგისა და ეთნოლოგის, ზიგფრიდ ნადელის (Siegfried Nadel) კვლევის ობიექტი გახდა. ნადელმა ეს ჩანაწერები ნოტებზე გადაიტანა, ვრცელი და მრავლისმომცველი შესავალი დაურთო და 1933 წელს გამოაქვეყნა სათაურით “Georgische Gesänge” (Nadel, 1933; Ziegler, 2010: 97-115)⁶. უნდა აღინიშნოს, რომ ნადელის წიგნში მოცემული ნოტირებული ნიმუშები მხოლოდ დისკებიდან არის აღებული და ქართველი ტყვეების ჩანაწერები ცვილის ლილვაკებზე ნახსენებაც კი არსადაა.

წარმოგიდგენთ ტყვეთა ჩანაწერებს ჩაწერის თარიღისა და ბანაკის შესაბამისად

1. მანჰაიმი, 1916

1916 წლის ოქტომბერ-ნოემბერში მანჰაიმის ბანაკში ჩაწერილი მასალა შეიცავს 23 ლილვაკზე ჩაწერილ 32 სხვადასხვა მუსიკალურ ნიმუშს, აქედან 14 სიმღერას იმერელი პლატონ მაჩაიძის, 11 სიმღერას კი კახელი გიორგი ნალეკრიშვილის შესრულებით. ორივე მათგანი დისკებზეც ჩაწერეს, ზოლო მესამე მომღერალი – ფილიპე მურჯიკენელი მხოლოდ ლილვაკებზეა ჩაწერილი. 10 დისკზე ჩაწერილი 24 ნიმუშიდან 16 სიმღერაა, მაჩაიძე ასრულებს 13 სიმღერას 6 ფირფიტაზე, ნალეკრიშვილი – 3 სიმღერას 4 ფირფიტაზე. რეპერტუარი ნაწილობრივ ემთხვევა. *გაფრინდი შავო მერცხალო, მრავალჟამიერ, ორთავ თვალის სინათლე* და სხვა ჩაწერელია ლილვაკებზეც და დისკებზეც. ანოტაციების მიხედვით, ორივე მომღერალს კარგი ხმა და საკმაოდ დიდი რეპერტუარი ჰქონია. თუმცა ისინი ცალ-ცალკე მღერიან და არა ერთად⁷.

2. ფუხჰაიმი, 1917 და 1918

1917 წელს ფუხჰაიმში ჩაწერილი მასალა 9 ლილვაკისა და 9 დისკისგან შედგება. მეგრული ენის გარდა, აქ ჩაწერილია ვასილ ზუბულავას, ალექსანდრე კორკელიასა და ერმოლაი კურავას ტრიოს მიერ შესრულებული მეგრული და სხვა კუთხეების სიმღერები. ლილვაკებსა და დისკებზე დაფიქსირებული რეპერტუარი მეტ-ნაკლებად მსგავსია: *პატარა საყვარელო, ბედინერა, მურმან, რაშარერა* და *ქრისტე აღსდგა*. იმერელი სერგო ბოჩერაშვილი ასევე ჩაწერეს დისკებზე 1917 წელს ფუხჰაიმში, მაგრამ ცვილის ლილვაკებზე მისი ხმა დაფიქსირებული არ არის. გარდა ამისა, 1918 წელს ფუხჰაიმში ლილვაკებზე ჩაწერეს ვასილ გაგლოშვილი, მაგრამ მომღერალსა და მის მიერ შესრულებულ სიმღერებზე ძალიან მწირი ინფორმაციაა მოწოდებული.

3. მიუნსტერი, 1917

1917 წლის მარტში მიუნსტერში ჩაწერილი რეპერტუარი შედგება 8 ლილვაკზე ჩაწერილი 11 და 1 დისკზე ჩაწერილი 3 სიმღერისგან. შესაძლოა, შემსრულებელი იგივე იყო, მაგრამ ფონოგრაფიკების დოკუმენტებში ათანასე გეგელიაა შეტანილი, ზოლო ფონოარქივში – ავთანდილი. კომისიამ მისი ნამღერი დაიწუნა, ამიტომ მხოლოდ მისი საუბარი ჩაიწერეს⁸.

4. საგანი, 1918

საგანის ბანაკში 1918 წლის თებერვალში 19 ცვილის ლილვაკსა და 11 დისკზე ჩაწერი-

ლი მასალა ყველაზე მრავალფეროვანია და 15 სხვადასხვა ნიმუშისგან შედგება. აქ ჩანაწერები სრულად ემთხვევა, ვინაიდან გრამოფონის ფირფიტები და ცვილის ლილვაკები ერთმანეთის მიყოლებით ჩაიწერეს. რამდენიმე ჩანაწერი გააკეთა გურულმა ტრიომ ვიქტორ მეგრელიშვილის, გრიგოლ ზორაგასა და კალისტრატე კანკავას შემადგენლობით. რა თქმა უნდა, მათ ტიპური გურული სიმღერები შეასრულეს, მათ შორის: *ხასანბეგურა*, *ვოდილა*, *ალი ფაშა* და *ჩვენ მშვიდობა*. მათი მოსმენისას შესამჩნევია, რომ ხმებს სრულყოფილად ვერ ფლობენ, ისე მღერიან, როგორც რეპეტიციას. მოკრიმანჭულე თეოდორე (ფიოდორ) თარგამაძე საკმაოდ კარგი მომღერალი აღმოჩნდა, თუმცა, დანარჩენები შესაბამისად ვერ აჟღერებენ.

ამ ჩაწერის დროს მათ სხვა მომღერლებიც შეუერთდნენ და ბოლო 8 სიმღერას 10 მომღერალი ასრულებს. გურული მომღერლების გარდა, მღერიან ვარდენ დადიანი, დომენტი გოგუაძე, ნიკოლოზ ყაზბეგი, პლატონ შერვაშიძე, თეოდორ თარგამაძე, მიხეილ ქირია და სარდიონ გოგელია. თითოეული მომღერლისთვის ცალკე ანკეტა შეივსო. მთელი ჯგუფის მიერ სრულდება კარგად ცნობილი სიმღერები: *თამარ ქალი*, *თებრონე*, *ცოლი გამდიდრებულა*, *კუჩხი ბედინერი*, *ფაცხა*, *ნამგალო*, *სამშობლო ხევსურისა* და სხვა⁹. ცვილის ლილვაკებზე სხვა სიმღერებიც არის, მაგრამ შუნემაწის განმარტებით, ისინი გრამოფონის ჩანაწერებისთვის სარეპეტიციო მასალად გამოიყენებოდა და ყველა სიმღერა სწორად არ სრულდებოდა.

დასკვნა

დასასრულს, შეიძლება ითქვას, რომ გერმანულ ტყვეთა ბანაკებში ბევრი მომღერალი და მრავალფეროვანი ნიმუშები ჩაიწერეს. ნამღერ რეპერტუარში ასი წლის წინანდელი ქართული ხალხური და პოპულარული სიმღერებია. აღსანიშნავია, ქართული სიმღერების გასაცარი მრავალხმიანობა, რაზეც, მოგვიანებით, თავის ნაშრომებში საუბრობდნენ ლახი და ნადელი (Lach, 1928, 1931; Nadel, 1933), თუმცა, ავსტრიის ბანაკებში ჩაწერილი მასალისგან განსხვავებით, გერმანიაში მრავალხმიანი ნიმუშების ცალკეული ხმები არ ჩაუწერიათ, თუმცა, ზოგადად და ძირითადად, ავსტრიასა და გერმანიაში, ქართველ ტყვეთაგან ჩაწერილი სიმღერების რეპერტუარში დიდი მსგავსება ვლინდება.

ჩნდება კითხვა, როგორ შეიძლება, გერმანიის ტყვეთა ბანაკში სხვადასხვა წარმოშობის შემთხვევით ერთად მოხვედრილ მომღერლებს ერთი და იგივე სიმღერები სცოდნოდათ? საქართველოში გრამოფონის ჩანაწერები გაკეთდა პირველ მსოფლიო ომამდე დიდი ხნით ადრე, შესაძლოა, ისინი საქართველოს მოსახლეობაში პოპულარული იყო, ქალაქებში მაინც. სავარაუდოა, რომ ბანაკში მყოფ ქართველ ტყვეებსაც, შესაძლებელია, სცოდნოდათ ეს ჩანაწერები. იმედი გვაქვს, რომ საქართველოში პირველ მსოფლიო ომამდე გამოქვეყნებული რეპერტუარისა და გერმანია-ავსტრიის ბანაკებში ჩაწერილი სიმღერების საგულდაგულო შედარება გამოავლენს მათ აშკარა მსგავსებას. სერიოზული სამუშაო არის ჩასატარებელი ტყვეთა ბანაკებში გაკეთებული ჩანაწერების ისტორიული მნიშვნელობის დასადგენად. ამ სიმღერების უმეტესობა დღესაც სრულდება და ისინი ეთნომუსიკოლოგიურ-ისტორიული კვლევის შესანიშნავ საშუალებას იძლევა.

შენიშვნები

¹ პრუსიის ფონოგრაფიული კომისიის ჩანაწერების შესახებ მეტი იფორმაცია შეიძლება მოიძიოთ ციგლერის სხვა ნაშრომებში (Ziegler, 2000: 197-206, 2003: 521-546).

² <http://www.sammlungen.hu-berlin.de>

³ კოტიაკი არის რსფსრ უღმურტის რესპუბლიკის ადგილობრივი მოსახლის ძველი სახელი (რედ.).

⁴ ჩერემისი არის რსფსრ მარის რესპუბლიკის ადგილობრივი მოსახლის ძველი სახელი (რედ.).

⁵ ბერლინის ფონოგრამარქივში დაცული ადოლფ ღირისეული აუდიოჩანაწერების შესახებ იხ. Ziegler, 2003: 521-546, ხოლო ვენის ფონოგრამარქივში დაცული ღირის ჩანაწერების შესახებ – Lomidze, 2006: 513-522.

⁶ ფრაგმენტები ნადელის წიგნიდან ინგლისურად ითარგმნა და გამოქვეყნებულია (Tsursumia, Jordania, 2010: 1–18).

⁷ აუდიომაგალითი (PK 489/1 ფონოარქივი) შეესაბამება ნადელის მიერ გაშიფრულ სიმღერას №8ა.

⁸ აუდიომაგალითი (PK 709/1 ფონოარქივი) შეესაბამება ნადელის მიერ გაშიფრულ სიმღერას №13.

⁹ აუდიომაგალითი (PK 709/1 ფონოარქივი) შეესაბამება ნადელის მიერ გაშიფრულ სიმღერას №12.

თარგმნა მაია კაჭკაჭიშვილმა

SUSANNE ZIEGLER
(GERMANY)

RECORDINGS OF GEORGIAN PRISONERS IN GERMANY (1915-1919)

Introduction

In April 2012 in Berlin a new research project started, entitled “Valorization and Digitisation of the Recordings of the Prussian Phonographic Commission 1915–1918”. One of the project’s goals is to compile the recordings of *The Royal Prussian Phonographic Commission (Königlich-Preußische Phonographische Kommission)* on discs and on wax cylinders, which to the present day are divided between two different Berlin archives: The wax cylinders are part of the holdings of the *Berlin Phonogramm-Archive in the Ethnological Museum (Ethnologisches Museum - Staatliche Museen zu Berlin)*, and the discs are in the *Soundarchive of the Humboldt University Berlin (Lautarchiv der Humboldt-Universität Berlin)*. Within this project, funded by the German Research Foundation (DFG), all recordings will be made available to the public in a joint internet portal.

In my paper “Voices from the Past”, published in the proceedings of the first Symposium on Traditional Polyphony in 2003, I provided information only about the holdings in the Berlin Phonogramm-Archive (Ziegler, 2003: 521-546). Since then I have had the opportunity to do research on the recordings in the *Soundarchive* as well. What I wish to present today is an initial overview of recordings of Georgian prisoners in Germany 1915–1918 in general, and an initial attempt to compare the recordings in both archives.

History

The Royal Prussian Phonographic Commission was founded in 1915 and headed by Carl Stumpf, professor of psychology at Berlin Friedrich-Wilhelm’s-University and director of the Berlin Phonogramm-Archive. The project was initiated by Wilhelm Doegen, who submitted the idea of recording the voices of foreign soldiers in German prison camps to the ministry of Culture in 1914. The commission began its work at the end of 1915; it included specialists for different languages, ethnology, and music, with Doegen as the organiser. In order to provide the best quality in recordings, Doegen cooperated with the *Odeon* record company that made recordings on wax cylinders. These discs were later copied and made available for sale; they are preserved today in the *Soundarchive of the Humboldt University Berlin*. At the same time the musicologist Georg Schünemann made recordings on wax cylinders for the Phonogramm-Archive. Both collections survived despite turbulent times, and they both changed location place and affiliation several times. There is no doubt that the two collections are very similar; indeed, they complement one another. According to the Ministry of Culture both collections should be kept together. However, in 1919 Wilhelm Doegen took the collection of discs as a foundation stone for the *Soundarchive of the Humboldt University Berlin*. Since then, the two collections have been separated¹. However, there is hope of bringing these two collections together, first through our research project in a joint internet portal, and later in reality in the *Humboldt-Forum* in Berlin.

The Recordings

The collection of the *Prussian Phonographic Commission in the Berlin Phonogramm-Archive* includes 985 wax cylinders together with additional documentation; the recordings of prisoners in the *Soundarchive* comprise 1651 discs with music as well as language recordings. Further, a list of the music recordings was published in a catalogue compiled by Fritz Bose in 1935 (Bose, 1935). Besides the discs, the *Soundarchive* holds additional information, such as personal questionnaires for each informant, original texts, phonetic transcription of the text and translation into German. A search for the holdings in the *Soundarchive* is also possible in the internet², where one can get basic information on the content of the discs, but not on additional documents, and one cannot listen to the recordings.

The intention of the *Phonographic Commission* was to record music as well as language. The Phonogramm-Archive was not interested in recordings of language, but solely in recordings of music. Therefore, recordings of language, that is, spoken words, stories, dialects etc., are found only on discs, whereas music was recorded on wax cylinders as well as on discs. The recording procedures suggest that the wax cylinder recordings were made first, and after listening to them, the commission decided which items should also be recorded on discs.

The recordings in German prison camps were carried out in different ways. The recordings on discs – well prepared by Doegen – required a whole team: one or more technicians from the record company, a language specialist, usually a professor of a German university and Doegen himself as organiser and secretary.

Recordings on wax cylinders were less involved: the group was smaller and the recordings were probably made in a more intimate situation. Georg Schünemann handled the phonograph and wrote the protocol, and the texts to the music were written down and explained/translated by a language specialist or an interpreter.

Members of the Prussian Phonographic Commission were foremost interested in foreign languages and traditional music of different ethnic groups. Especially the different ethnic groups in the Russian army were of interest for the German researchers. Not only Russian, but also Ukrainian, Georgian, Armenian, Estonian, Lithuanian, Tatar, Komi, Tshuwash, Bashkir, Kirgiz, Mari, Wotyak and Tsheremiss soldiers, among others, who served in the Tsarist army, were chosen for this project.

Nineteen Georgian soldiers were recorded in different prison camps between 1916 and 1918: in Mannheim, Puchheim (near Munich), Münster and Sagan (today Żagań in Poland). Georgian songs and language recordings have been identified on 33 discs and 69 wax cylinders. Of the 33 discs, 10 are exclusively language recordings (6 Georgian, 4 Megrelian), 20 discs contain music only, 3 discs present a mixed repertoire of songs and spoken song texts. The wax cylinders contain music recordings only. A survey in Georgian and German is published in Anzor Erkomaishvili's catalog "Georgian Phonogram Recordings Abroad" (Erkomaishvili, 2007).

The Questionnaires

The persons who sang or spoke were asked several questions before they were recorded. Besides identifying themselves by name and age, they had to announce their birthplace and how long they had lived there. In addition, they were asked where their father and mother came from and what nationality and tribe they belonged to. According to the personal sheets kept in the *Soundarchive*, the singers' age ranged between 23 and 38 years. Among the 19 Georgians singers, 10 were from Samegrelo, 2

from Guria, 2 from Imereti, 1 from Kartli, 1 from Kakheti, 1 from Meskheta, 1 from Khevi and 1 from Racha

The singers' education was also part of the questionnaire. Only a few did not have any education, while most of the Georgian singers had basic education in an elementary school; several also attended schools in small towns, and one went to high school.

The singers' profession was the last question in the questionnaire; 11 announced to be farmer or winemaker, several others were salesmen; one was a cook, one a clerk, one a butcher, one a land owner, and one a doctor's assistant. 16 of them declared to be Orthodox Christians, 3 of them – Catholics.

Questions about language skills were especially important for the members of the Phonographic Commission, since research on spoken languages among the prisoners was one of the aims of the linguists. They asked the prisoners questions such as: what language did the person regard as his mother tongue, which language did he know other than his mother tongue, and was he able to read and write other languages too; if so, which language(s). According to the questionnaires 10 persons declared Megrelian and 9 persons Georgian as their mother tongue. Most of the prisoners claimed to speak Russian too, which is plausible, since they were serving in the Russian army. On the basis of these answers, it is understandable why some song texts were written down by the singers in their own script and others not. The text in phonetic transcription and its German translation were written down by the linguist Adolf Dirr, who had spent several years in the Caucasus and also made phonographic recordings for the Phonogram archives in Vienna and Berlin³. Dirr served not only in German prison camps as a specialist on Caucasian languages, but in Austria as well (Lach, 1928, 1931).

Repertoire

Recordings of languages preserved on discs in the *Soundarchive* present spoken words, numbers, proverbs, a dialogue between two peasants, short stories, and the Lord's Prayer. My focus is now on the music recordings.

The repertoire of the singers covers a wide spectrum of music. The only specialist on Georgian music and language was Adolf Dirr, who was familiar with the topic since he published Georgian songs in the journal "Anthropos" (Dirr, 1910).

The majority of the songs performed by Georgian prisoners was traditional folk songs. While the songs recorded in Münster and Mannheim were mostly solo songs, the songs recorded in Puchheim and Sagan were sung polyphonically. Megrelian men formed a group in Puchheim; they sang only a few songs. The group from Guria was headed by Victor Megrelishvili and sang as a trio, presenting some famous Gurian songs like *Khasanbegura*, *Vodila*, *Ali Pasha*, and *Chven mshvidoba*. A whole chorus of 10 prisoners was recorded in Sagan. Accordingly, the repertoire was broader, and well-known Georgian, Kakhetian and Acharian melodies were recorded, among them the songs *Thebrone*, *Namgalo*, *Tamar kali*, *Samshoblo Khevsurisa* and others.

Besides traditional polyphonic folk songs, a few church songs and popular songs were recorded as well. All texts were written down by Dirr, and he also wrote comments on the content of the songs and explained their local origin and historical context. Unfortunately, the musicologist Georg Schöne-mann made only a few comments. He noticed a slight difference in the melodies, when the songs were first sung without being recorded, just for practice, and the later recorded performance. In general, the protocols are very short, and they do not give any information about the impression that the commis-

sion had when recording and listening to these impressive songs.

Later comments have been found in the protocols of the *Soundarchive*, made by Aleksandr Oganezashvili, a professor of Oriental music in Yerevan. Oganezashvili visited the *Soundarchive* in 1927, and Doegen recorded his playing Armenian and Georgian folk songs and scales on the violin. Most likely Oganezashvili was also asked – or he himself asked – to listen to the recordings of the Armenian and Georgian prisoners of war. As a specialist for Georgian music he commented on the songs shortly, praising the valuable recordings, the wonderful voices or an interesting counterpoint.

Recordings on Discs – Recordings on Wax Cylinders

The recordings on discs and wax cylinders are similar in content, but different in technical aspects. No doubt, the quality of the recordings on discs is much better than those on wax cylinders. However, the general atmosphere during the recording sessions was probably more relaxed during the phonographic recordings.

The recording sessions resulted in 23 discs in the *Soundarchive* with 51 music pieces, sung by 17 different singers, and 69 wax cylinders in the Phonogramm-Archiv with 96 songs, sung by 19 different singers.

16 singers were recorded on wax cylinders and discs, namely, Platon Machaidze and Giorgi Nalekrishvili in October 1916 in Mannheim, Athanase (Avtandil) Gegelia in March 1917 in Münster, the Megrelians Vasil Khubulava, Aleksandre Korkelia and Ermolai Kurava in February 1917 in Puchheim, and Victor Megrelishvili, Warden Dadiani, Domenti Gogvadze, Kalistrate Kankava, Theodor (Fjodor) Targamadze, Grigol Khorava, Nikoloz Qazbegi, Platon Shervashidze, Mikheil Kiria and Sardion Gogelia in February 1918 in Sagan. While Platon Machaidze, Giorgi Nalekrishvili and Athanase Gegelia were recorded in both cases as solo singing, the group in Puchheim, consisting of 3 Megrelians, and the group in Sagan, consisting of 10 men including the Gurians sang in choruses. While the recordings of Georgian prisoners in Mannheim 1916 and in Münster 1917 did not reflect Georgian polyphonic singing, the recordings made in Puchheim 1917 and especially in Sagan 1918 were exclusively concentrating on polyphonic singing. It was obviously the special kind of polyphonic singing that attracted so much interest among the members of the phonographic commission.

It is noteworthy that the phonographic recordings on wax cylinders were recorded first and that they usually served as examples for gramophone recordings. This practice explains why the number of music pieces on records is smaller than on wax cylinders: only the best pieces were chosen for recordings on discs.

Recordings of Georgian prisoners in German prison camps were subject of research carried out by the musicologist and ethnologist Siegfried Nadel in the beginning of the 1930s. Nadel transcribed the melodies of the songs from the records and published them together with a comprehensive introduction as “Georgische Gesänge” in 1933 (Nadel, 1933, Ziegler, 2010: 97-115)⁴. It should be mentioned that the examples transcribed and published in Nadel’s book stem from the discs only, wax cylinder recordings of the Georgian prisoners are not mentioned at all.

The Recorded Material will be Presented now According to the Date of Recording and the Prison Camps

1. Mannheim, 1916

The recorded material in the prison camp at Mannheim in October/November 1916 comprises

23 wax cylinders with 32 different pieces, 14 sung by Platon Machaidze from Imereti, 11 sung by Giorgi Nalekrishvili from Eastern Georgia. They both were also recorded on discs, while a third singer was recorded on wax cylinders only. On 10 discs 24 pieces were recorded, among them 16 songs. Machaidze is represented with 13 songs on 6 records, Nalekrishvili with 3 songs on 4 records. The repertoire overlaps partly; for example, songs like *Gaprindi*, *shavo mertskhalo*, *Mravalzhamier*, *Orthav tvalis sinatlev* and others were recorded on wax cylinder as well as on discs. According to the annotations both singers had good voices and a quite large repertoire. However, both singers were recorded separately and did not sing together⁵.

2. Puchheim, 1917 and 1918

The recorded material in the prison camp of Puchheim in 1917 comprises 9 wax cylinders and 9 discs. Besides recordings of the Megrian language, a trio was recorded, consisting of Vasil Khubulava, Alexandre Korkelia, and Ermolai Kurava. They sang Megrian as well as Georgian songs, and the repertoire on wax cylinders and on discs is more or less the same: *Patara saqvarelo*, *Bedinera*, *Murman*, *Rasharera* and *Kriste aghsdga*. Sergo Bocherashvili from Imerethi was recorded on discs in Puchheim in 1917 as well, but his voice was not recorded on wax cylinders. In addition, wax cylinder recordings were made of Vasil Gagloshvili in Puchheim in 1918, but there is little information about the singer or about the songs that he sang⁶.

3. Münster, 1917

The repertoire recorded in the prison camp at Münster in March 1917 includes 11 songs on 8 wax cylinders and 3 songs on 1 disc. The singer was probably the same, but in the Phonogramm-Archive's documents the singer is Athanase Gegelia, in the *Soundarchive* Avtandil. The Commission did not rate his singing skills as good, so he was recorded as a speaker instead.

4. Sagan, 1918

The material recorded in the prison camp of Sagan in February 1918 on 19 wax cylinders and 11 discs is the most comprehensive and comprises 15 different pieces. Here the recordings completely overlap, because the gramophone and the wax cylinder recordings were made immediately one after the other.

A few recordings were made of a Gurian trio consisting of Victor Megrelishvili, Grigol Khorava and Kalistrate Kankava, and of course they performed typical Gurian songs like *Khasanbegura*, *Vodila*, *Ali Pasha*, and *Chven mshvidoba*. While listening one may notice that the singers did not totally master their voice. The song sounds like a rehearsal. However, the krimanchuli singer Theodor (Fjodor) Targamadze was quite good, but the others did not support him accordingly.

In the course of the session more singers joined, and the last 8 songs were sung by 10 singers; besides the Gurian singers there were also Warden Dadiani, Domenti Goguadze, Nikoloz Qazbegi, Platon Shervashidze, Theodor (Fjodor) Targamadze, Mikheil Kiria and Sardion Gogelia. For every singer a detailed questionnaire was made. The songs performed by the whole group include well-known songs *Tamar kali*, *Thebrone*, *Tsoli gamididgulta*, *Kuchkhi bedineri*, *Patskha*, *Namgalo*, *Samshoblo Khevsurisa* and others⁷. There are more songs on wax cylinders, but according to the explanation written by Schünemann they served as an exercise for the gramophone recordings and not

all songs were sung properly.

Conclusion

Summing up we may state that a great variety of singers and songs was recorded in German prison camps. The range in sung music provides insight in the repertory of Georgian traditional and popular songs of one hundred years ago. The most fascinating aspect of the Georgian songs was the extraordinary polyphony, later discussed in the publications of Lach and Nadel (Lach, 1928, 1931; Nadel, 1933). However, in contrast to the respective recordings in Austrian prison camps, the voices of polyphonic songs were not recorded separately in Germany, but in general and especially in the repertory the recordings of the Georgian prisoners of war in Austria and in Germany reveal great similarities.

The question arises as to how it was possible that singers from different regions and backgrounds, who by chance were together in a German or in an Austrian prison camp, knew the same songs. Gramophone records were recorded in Georgia long before World War I, and they were probably also known among the Georgian population, at least in towns. Most likely also the Georgian singers in prison camps knew the gramophone records and were familiar with the repertory. A careful comparison between the repertories published in Georgia before World War I and the songs recorded in German and Austrian prison camps will hopefully demonstrate their close relationship. Much work still must be done in evaluating the historical songs recorded in prison camps. Most of the songs are still sung today, and they offer a wonderful chance for historical studies in ethnomusicological research.

Notes

¹ More information on the history of the recordings of the *Prussian Phonographic Commission* can be found in Ziegler, 2000 and 2003: 97-115.

² <http://www.sammlungen.hu-berlin.de>

³ More information on Adolf Dirr's music recordings, kept in the Berlin Phonogramm-Archive can be found in Ziegler 2003: 521-546. On Dirr's recordings in the Vienna Phonogramm-Archive see the article of Nona Lomidze (Lomidze, 2006: 513-522).

⁴ An excerpt of Nadel's book has been translated into English and published in Tsurtsumia and Jordania, 2010: 1-17.

⁵ An audio example (PK 489/1 *Lautarchive*) has been played which corresponds to Nadel's transcription no. 6a.

⁶ An audio example (PK 709/1 *Lautarchive*) has been played which corresponds to Nadel's transcription no. 13.

⁷ An audio example has been played (PK 1165 *Lautarchive*) which corresponds to Nadel's transcription no. 12.

References

- Bose, Fritz. (1935). *Lieder der Völker – Die Musikplatten des Instituts für Lautforschung an der Universität Berlin*. Katalog und Einführung. Berlin: Max Hesses Verlag.
- Dirr, Adolf. (1910). “Fünfundzwanzig georgische Volkslieder”. In: *Anthropos*, 5:483-512.
- Erkomaishvili, Anzor. (2007). *Georgian Phonogram Recordings Abroad*. The International Centre for Georgian Folk Song. International Charity Foundation *Khobi*. Tbilisi.
- Lach, Robert. (1928). *Gesänge russischer Kriegsgefangener*, III. Band: Kaukasusvölker, 1. Abt.: Georgische Gesänge (= 55. Mitteilung der Phonogramm-Archives-Kommission Wien)
- Lach, Robert. (1931). *Gesänge russischer Kriegsgefangener*, III. Band: Kaukasusvölker, 2. Abt.: Megrische, abchasische, Svanische und ossetische Gesänge (= 65. Mitteilung der Phonogramm-Archives-Kommission Wien).
- Lomidze, Nona. [2006]. “Phonogram Archive and Georgian Records”. In: *The First International Symposium on Traditional Polyphony*. P. 513-522. Editors: Tsurtsunia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Nadel, Siegfried F. (1933). *Georgische Gesänge*. Lautabteilung Berlin. Leipzig: Otto Harrassowitz.
- Tsurtsunia, Rusudan & Jordania, Joseph (editors). (2010). *Echoes from Georgia: Seventeen Arguments on Georgian Polyphony*. Series: *Focus on Civilizations and Cultures – Music*. New York: Nova Science Publishers, Inc.
- Ziegler, Susanne. (2000). “Die akustischen Sammlungen. Historische Tondokumente im Phonogramm-Archive und im Lautarchiv“. In: *Katalog der Ausstellung „Theatrum naturae et artis“ – Wunderkammern des Wissens*. Essays. P. 197-206. Hrsg. Horst Bredekamp, Jochen Brüning, Cornelia Weber. Henschel-Verlag Berlin.
- Ziegler, Susanne. (2003). “Voices from the Past”. Caucasian Polyphony in Historical Sound Recordings From the Berlin Phonogram Archive”. In: *The First International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. P. 521–546. Editors: Tsurtsunia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Ziegler, Susanne. (2010). “Siegfried F. Nadel and his contribution to Georgian Polyphony”. In: *The Fourth International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. P. 97–115. Editors: Tsurtsunia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

**გერდა ლეხლაიტნერი, ვრანც ლეხლაიტნერი (ავსტრია),
ნონა ლომიძე (ავსტრია/საქართველო)**

**CD პროექტი: 1909-1915/16 წლების კავკასიის
რეგიონის ჩანაწერები**

შესავალი

დღეს კენის ფონოგრამარქივის ისტორიული ჩანაწერები დიდ ინტერესს იწვევს არა მარტო მკვლევრებისა და კვლევითი ინსტიტუტების ვიწრო წრეში. უმეტეს შემთხვევაში, ამ უძველეს ისტორიულ ჩანაწერებში დაფიქსირებულია კულტურები და ენები, რომელთაც ფუნდამენტური ცვლილებები განიცადეს. ეს კოლექციები ფართო საზოგადოების ყურადღებას მიაპყრობს კულტურასა და ისტორიას მათი წარმოშობის რეგიონებში (Schüller, 1999: 9).

ვინაიდან ისტორიული ჩანაწერების დამუშავება დიდ დროს მოითხოვს, ფონოგრამარქივმა გადაწყვიტა ამ კოლექციების გამოქვეყნება კომენტარებით, აუდიო კომპაქტური დისკებით, მონაცემთა დისკითა და ბუკლეტით. ამგვარად, გამოცემა ხელმისაწვდომს ხდის არა მარტო ხმოვან მასალას. მას თან დაერთვის მონაცემთა კომპაქტ დისკი, ციფრული სახით ჩაწერილი ორიგინალური ოქმებით. შემდგომი შესწავლის გაადვილების მიზნით, კომენტარების სექციაში ისტორიული მასალა მიმოხილულია თანამედროვე თვალთახედვით. მართალია, ეს კომენტარები ვერ დააჩქარებს ან ჩანაცვლებს უფრო ამომწურავ შესწავლას, მაგრამ მათგან ვიღებთ საჭირო ინფორმაციას იმ გარემოებებზე, რომელშიც მოხდა ჩაწერა. ჩაწერილი სიმღერების გაშიფრული ტექსტები და საუბრები გვიადვილებს ჩანაწერების შინაარსში ჩაწვდომას, რომლებიც, მათი ჟღერადობის ხარისხის გამო, ხშირად ძნელად ისმინება.

ჩვენ უკვე გამოვეცით 12 სერია, კიდევ 6 მომზადების პროცესშია. ერთ-ერთი მათგანია 1905-19015/16 წლების „ჩანაწერები კავკასიის რეგიონიდან“. როგორც ჩაწერის თარიღი გვიჩვენებს, სერიაში შესულია: ადოლფ დირის (Adolf Dirr) კოლექცია და ფონოგრამარქივის ტექნიკური თანამშრომლების – ლეო ჰაიეკის (Leo Hajek) და რუდოლფ პოხის (Rudolf Pösch) მიერ რობერტ ლახისთვის (Robert Lach) ჩაწერილი კოლექციები. დირმა 1909 წელს გამოკვლევა ჩაატარა დაღესტანსა და თბილისში, ხოლო ლახი ანთროპოლოგების, მათ შორის, რუდოლფ პოხის ინიციატივით დაინიშნა პირველი მსოფლიო ომის დროს ტყვეთა ბანაკებში მუსიკალური კვლევის პროექტის ხელმძღვანელად.

მიუხედავად იმისა, რომ ტერმინი „კავკასიის რეგიონი“, შესაძლოა, პრობლემური იყოს საზღვრებისა და ენების თვალსაზრისით, ამ რეგიონების ჩანაწერების გამოქვეყნება იძლევა მრავალმხრივი მიდგომის შესაძლებლობას აკადემიური მსჯელობისათვის. ბევრი თვალსაზრისით, ეს გამოცემა გამოწვევაა: ერთი მხრივ, „კლასიკური“ სავსე კვლევის შედარება ჩაწერის სხვა გარემოსთან, კერძოდ, ომის ტყვეთა ბანაკთან, ახასიათებს არა მარტო კონტრასტს მკვლევარსა და შემსრულებელს შორის, არამედ იერარქიას გამარჯვებულსა და მსხვერპლს შორის, მეტ-ნაკლებად სტუდიის მსგავს სიტუაციაში; და მეორე მხრივ, საინტერესოა ჩანაწერის კეთების განსხვავებული მეთოდებისა და მიზნების თვალსაზრისით.

ორი კოლექცია

როგორც ჩანს, ადოლფ დირი, ლინგვისტი და ეთნოლოგი, 1901 წელს თბილისში იმყოფებოდა; იგი დარჩა კაკასიის რეგიონში და გააგრძელა თავისი კვლევა 1913 წლამდე, სანამ მიუნხენის სამეფო ეთნოგრაფიული მუზეუმის კურატორად დაინიშნებოდა. ამ დროის განმავლობაში შექმნა ხელნაწერი ანგარიშების, ფოტოებისა და ეთნოგრაფიული არტიფაქტების, ფონოგრაფზე ჩაწერილი ენისა და მუსიკის კოლექცია (Öhrig, 2000). 1909-1914 წლებში დირმა ცვილის ლილევაკებზე ჩაწერა ტრადიციული მუსიკა, რომელიც ახლა ბერლინის ფონოგრამარქივში ინახება (Ziegler, 2006: 123-124) და, ასევე, ვერბალური ნიმუშები, რომლებიც ვენის ფონოგრამარქივშია დაცული. უცნობი ენების ჩაწერის დირისეულ მეთოდსა და შედეგებს შეეხო პოხი 1917 წელს სტატიაში, რომელშიც საუბარი იყო ექსპედიციების დროს ლინგვისტური ერთეულების ფონოგრაფით შეგროვების მნიშვნელობასა და ტექნიკაზე (Pöch, 1917: 9). წარმოთქმის განსხვავებების მკაფიოდ ჩვენების მიზნით, ერთი ხმოვნის ან თანხმოვნის შეცვლით, სიტყვების სიებად დალაგების ეს მეთოდი ერთგვარი მოდელი გახდა მკვლევრების — გუსტავ რამშტედტის (Gustav Ramstedt) და აბრაჰამ ცვი იდელსონისთვის (Abraham Zwi Idelsohn).

რობერტ ლახი არის მუსიკის შედარებითი კვლევის აღიარებული სპეციალისტი და შედარებით-სისტემური მუსიკოლოგიის ვენის ცნობილი სკოლის ფუძემდებელი, რომლის ტრადიციებს დღეს აგრძელებენ ვალტერ გრაფი (Walter Graf) და ფრანც ფოდერმაირი (Franz Födmayr). მისი მთავარი მიზანი იყო, შეეგროვებინა რაც შეიძლება მეტი ნიმუში გასაშიფრად, ხმოვანი საბუთების წერილობითი წყაროები, შეედარებინა ე.წ. ტონალური სისტემები, რიტმული სტრუქტურები და სტილები და ეჩვენებინა მარტივიდან რთულ სტრუქტურად გარდაქმნის „ევოლუცია“. მისი შედეგები შემოიფარგლებოდა იმ დროის მეთოდებით, რომლებიც ევოლუციონიზმისა და შედარებითობის გავლენის ქვეშ იმყოფებოდა.

ლახის მუსიკალური ჩანაწერები

რობერტ ლახის მიერ ცარიტული რუსეთის ტყვეების სიმღერების კვლევა იყო ანთროპოლოგების მიერ დაწყებული დიდი პროექტის ნაწილი, რომელიც მიზნად ისახავდა ზალხის აღწერას, შეგროვებდა მონაცემების შედარებასა და, ამგვარად, რასობრივი მახასიათებლების ტაქსონომიის შექმნას. პოხის წყალობით, რომელმაც პაპუა ახალ გვინეასა და კალაპარიში ექსპედიციიდან უამრავი ხმოვანი ჩანაწერი ჩამოიტანა (Schüller, 2000, 2003) და ფონოგრამარქივის არქივარიუსი და ტექნიკოსი გახდა, ლახს მიეცა უნიკალური შესაძლებლობა, ჩაეწერა იმ დროისთვის უცნობი მუსიკა. ლახის პუბლიკაცია „ომის რუსი ტყვეების სიმღერები“ (Lach 1928, 1931) საკმაოდ კარგადაა ცნობილი, ისევე, როგორც მისი ნოტირებული მასალა და მის ანალიზზე დაფუძნებული ამ კულტურების სისტემატიზაცია. როგორც არქივის ანგარიშებშია აღნიშნული, მისი ცოდნა ყოველთვის ემყარებოდა ხმოვან ჩანაწერებს, პირველად წყაროებს.

ლახის ტექსტების უფრო ახლოს გაცნობისას, ოდნავ განსხვავებულ სურათს ვხედავთ: ლახის შედეგები ემყარებოდა არა საკუთრივ ხმოვან ჩანაწერებს, არამედ მის მიერ ტყვეთა ბანაკებში გატარებული კვირების გამოცდილებას, როდესაც ის მუშაობდა შემსრულებლებთან (ლახი მათ „ადამიანურ მასალას“ უწოდებდა; Lach, 1917: 5), იწერდა მელიოდიებს და ამგვარად პოულობდა ყველაზე გამორჩეულ, ყველაზე ტიპურ და საინტერესო სიმღერებს (შეფასებისას იგი გაშუდებით იყენებდა აღმატებით ხარისხს; Lach, 1928: 5). ეს შედეგები საფუძვლად ედებოდა მის გადაწყვეტილებას, თუ რომელი და ვის მიერ შესრულებული მუსიკა უნდა ჩაეწერა.

ნამდვილი ჩაწერა დაიწყო ამ ურთიერთობებიდან რამდენიმე კვირის შემდეგ (ცნობილია, რომ ომის დროს ლახს უფლება მისცეს, მხოლოდ გარკვეული პერიოდი გაეტარებინა ბანაკში), თუმცა, ტყვეთა ბანაკში დაბრუნებულმა ლახმა აღმოაჩინა, რომ მის მიერ მოწონებული წამყვანი მომღერლები სხვა ბანაკში გადაეყვანათ. ამგვარად, მის მიერ გაკეთებული ჩანაწერები ადრე ჩატარებული კვლევის შედეგია. მას დასახმარებლად ფონოგრამარქივის ტექნიკოსები გაუგზავნეს. ერთ-ერთ ბანაკში ჩაწერა მხოლოდ ორი დღე მიმდინარეობდა, ეს იყო, ასე ვთქვათ, კარგად ორგანიზებული პროექტი. ასეთ შემთხვევაში, ჩანაწერი პირველად წყაროდ არ გამოდგება, მაგრამ ასახავს ჩატარებული მუშაობის შედეგებს. შედარებით მუსიკოლოგიაში ხმოვანი ჩანაწერების მთავარი როლის გათვალისწინებით, ლახმა ყურადღება გაამახვილა ჩანაწერების მნიშვნელობაზე, რომელიც კოლეგებს დაეხმარებოდა მის მიერ ნოტირებული მასალის სიზუსტის შემოწმებასა და ჩასწორებაში და უზრუნველყოფდა მისი დასკვნების უკეთ გაგებას. ჩვენ ვვარაუდობთ, რომ ლახი ეკითხებოდა მათ, ვისაც სიმღერის სურვილი ჰქონდა, იყვნენ თუ არა ისინი კარგი შემსრულებლები. მომღერლებს ჩაწერისას თავისებურად უძღვრიათ, თავისი ვარიანტებითა და იმპროვიზაციებით. ლახი გაბრაზებულია და უსაყვედურია მათთვის, რომ ვერ იმეორებდნენ სიმღერას ისე, როგორც ადრე შეასრულეს.

მაშინ ერთ-ერთ მომღერალს აუხსნია: „შესაძლოა, ეს თქვენი წესია ევროპაში, მაგრამ ჩვენთვის წესი ისეთია, რომ შეგიძლია იმდრო ხან ასე და ხან ისე“ (Lach, 1931: 14).

დღევანდელი გადასახედიდან, ჩვენ შეგვიძლია ლახის შედეგები კითხვის ნიშნის ქვეშ დავაყენოთ: ის მუშაობდა, როგორც ნამდვილი სავარძლის ეთნომუსიკოლოგი; მართალია, მიღწეულმა შედეგებმა ფართო აღიარება მოუტანა და გზა გაუკვალა კარიერისკენ; მაგრამ დღეს ჩვენ უფრო მეტად გვანტერესებს კონტექსტი, ანუ ისტორიული და სოციალური გარემო, ჩაწერის სიტუაცია, შემსრულებელი და მისი გზავნილი, ჩანაწერის შინაარსი და ჩვენეული შეფასება.

კომპაქტ დისკზე მუშაობისას აზრთა სხვადასხვაობამ იჩინა თავი. ძირითადად, ეს იყო განსხვავება ლახის შედეგებსა (გამოფრული მასალა) და შესაბამისი ჩანაწერის შინაარსის შორის. ფრანც ლეხლაიტნერის მოხსენებაში, ერთი მხრივ, საუბარია ამ პრობლემებზე, რაც ტექნიკური შეზღუდულობით იყო გამოწვეული და, მეორე მხრივ, მომავალზე ორიენტირებულ ჩაწერის მეთოდებზე.

სპეციფიკური ტექნიკური ასპექტები: იმდროინდელი გამოწვევები და ინოვაციური მოსაზრებები

ჩამწერი ერთეული: არქივფონოგრაფიის ტიპი IV

საიმპერიო მეცნიერებათა აკადემიის ფონოგრამარქივმა შეიმუშავა ჩაწერისა და არქივირების საკუთარი სისტემა. ძირითადი ერთეული იყო არქივფონოგრაფი, ედისონის ტექნიკასთან ერთად მომუშავე მექანიკური ჩამწერი და ასლის გადამღები დანადგარი. პირველი ჩამწერი და ასლის გადამღები აპარატი ძალიან მძიმე და, მასშალადზე, საველე საქმიანობისთვის გამოუსადეგარი იყო. ამიტომ, არქივის ტექნიკოსმა ფრიც ჰაუზერმა რამდენჯერმე სცადა, გაეხადა ეს მოწყობილობა უფრო მოხერხებული და გაეუმჯობესებინა მისი მუშაობის ხარისხი. გარდაცვალებამდე მან შექმნა ტიპი IV, ყველაზე წარმატებული მოწყობილობა (Pösch, 1914). ცვილის

ფირფიტა, რომელიც წარმოადგენდა ჩაწერის საშუალებას, დამზადებული იყო გაბზარული ლილვაკებისგან. ამგვარად, ჩაწერის ხარისხი დამოკიდებული იყო გაბზარული ლილვაკების მასის სირბილეზე. ის არასდროს იყო ერთგვაროვანი.

არქივფონოგრაფის ტიპი IV-ს მუშაობა შეესაბამებოდა მისი წინამორბედების სტანდარტებს. წონის შემცირების მიზნით, რკინის ნაწილები ჩანაცვლებული იყო მსუბუქი ლითონის შენადნობით. მოძრავი მოტორი დააპატარავეს და ხის ყუთი აღარ იყო ისეთი მოუქნელი, როგორც ადრე. თუმცა, ხრახნიანი ბორბლების ზმაური ზოგჯერ ჩამწერ ქსელში გადადიოდა და ძრავაც სუსტი იყო იმისთვის, რომ დაუყოვნებლივ დაეძლია მკვეთრი დასაწყისი და შეენარჩუნებინა სტაბილური სიჩქარე.

ჩაწერის სპეციფიკური სიტუაცია

ჩვეულებრივ, ჩაწერისას იყენებდნენ მხოლოდ ერთ რუპორს. მაგრამ მალე დადგა რამდენიმე ადამიანისა და გუნდის ერთდროულად ჩაწერის საჭიროება. ამ მიზნით, დაიწყო უფრო დიდი ზომის, აუცილებლობის შემთხვევაში კი – 3 ყელიანი რუპორის გამოყენება.

ჩაწერის დაწყებამდე სიჩქარეს არკვევდნენ/აყენებდნენ, ჩვეულებრივ, ეს იყო 60 ბრუნი/წუთში მეტყველებისთვის და 70 ბრუნი/წუთში მუსიკისთვის.

გარკვეულ შემთხვევებში, ლახი ურჩევდა ტექნიკოსებს ჰაიკსა და პოხს მასალის ჩაწერის დაწყებამდე ჯერ საყრდენი ტონი (435 ჰერცი) ჩაეწერათ. ეს უჩვეულო მოვლენაა, ვინაიდან ფონოგრამარქივი არასდროს იყენებდა საყრდენ ტონს სიჩქარის დასადგენად. ასეთ განსაკუთრებულ შემთხვევებში, ლახი, ალბათ, ფიქრობდა სინქრონიზაციის მარტივი მარკერის დაყენებას ზუსტი ჟღერადობის მისაღწევად. საყრდენი ტონისა და დაკრის დროს გადახრის შეთანხმებისთვის სიჩქარე უნდა ყოფილიყო 72.5 ბრუნი/წუთში.

საყრდენი ტონის გარკვევა ჩაწერის დაწყების წინ პრობლემას ქმნის. ის აიძულებს მომღერლებს გარკვეული მანერით შესრულებას – ანუ იმის გაკეთებას, რასაც ისინი არ გააკეთებდნენ, საყრდენი ტონი ჩაწერის ბოლოში რომ იყოს დასმული, თუმცა, ამ შემთხვევაში, დისკზე ჩასაწერი სივრცის პრობლემა შეიქმნებოდა.

ლახის ანალიტიკურ ჩანაწერებს აქვს ერთი პრობლემა – პატარა გუნდის შემთხვევაში, ყოველი მომღერალი ასრულებს თავის პარტიას, როგორც კოლექტივის წევრი და არა როგორც ცალკეული შემსრულებელი. 3 მომღერალთან 3 რუპორის გამოყენების ლახისეული იდეა შესანიშნავი იყო, მაგრამ სასურველი ეფექტის, ნოტირების გაადვილების მოლოდინი არ გაამართლა. იმ დროს ამის გაკეთება შეუძლებელი იყო მხოლოდ საყრდენი ტონით კოორდინირებული, სამი სხვადასხვა ერთეულის დახმარებით.

სტუდიურ პირობებში ჩაწერილი ბგერის სიხშირე შეესაბამება იმ პერიოდის კომერციული პროდუქციისას, მაგრამ მაშინ ტექნიკური შეზღუდვები რაიმე გაუმჯობესებას შეუძლებელს ხდიდა. შემომაკალი ბგერის დინამიკა ხუთამდე იყო შეზღუდული და რეაქციის სიხშირე თანაბარი არ იყო რუპორისა და მემბრანის რეზონანსების გამო.

გარკვეულ შემთხვევებში, გამოიყენებოდა 3 რუპორი, მაგრამ დამზადების თავისებურების გამო, მათ იდენტური სიხშირეები არ ჰქონდათ. ამგვარად 3 მომღერლის ჟღერადობა სხვადასხვანაირად ფიქსირდებოდა, რაც ინდივიდუალური ხმების ნოტირებას ართულებდა.

ხელახალი ჩაწერა

ფონოგრამების კოლექცია ამჟამად ხელმისაწვდომია ეპოქსიდის ფისის შაბლონის ფორ-

მით. ჩანაწერები იკვრება საჭირო სიჩქარეების სრული კომპლექტის მქონე თანამედროვე საარქივო ფირსაკრავზე. ბეგრას გამოსცემს მოძრავი 200μ დიამეტრის ნემსებიანი მაგნიტური სტერეო კარტრიჯი. საყურადღებოა, რომ ფირფიტა უნდა მოთავსდეს ზუსტად ცენტრში, ვინაიდან ყოველი ცენტრიდანული მოძრაობა შეამცირებს სიხშირეს, რისი გასწორებაც თითოებით შეუძლებელია. ციფრულის მსგავსი გარდაქმნა (AD conversion) ხორციელდება ციფრულ ქსელში/დომეინში ოპტიმალური პირობების გასაუმჯობესებლად.

ნონა ლომიძის მოხსენება ეძღვნება ლახის კოლექციის ზოგად მიმოხილვასა და შეფასებას; იგი ყურადღებას ამახვილებს გამორჩეულ ნიმუშებზე, რათა აჩვენოს ის პრობლემები, რომლებსაც შევეჯახეთ ამ მასალის გამოცემისას და რომლებიც, შესაძლოა, ნაწილობრივ გადაიჭრას შემდგომი კვლევებით.

ჩაწერილი სიმღერების მიმოხილვა და შეფასება

მე ვისაუბრებ ჩაწერილ მასალაზე და იმაზე, თუ როგორია ეს კოლექცია. მთლიანად კოლექციაში 24 სიმღერაა, აქედან 17 ხალხურია და 7 ქალაქური. ფირფიტებზე ჩაწერილია 1, 2 და 3-ხმიანი ნიმუშები.

რა სახის სირთულეებს ვაწყდებით ჩვენ? ზოგჯერ ჩაწერილია მხოლოდ სიმღერის ნაწილი, ზოგი ჩაწერილი ნიმუში არ ემთხვევა მის ნოტირებულ ვარიანტს კრებულში, ზოგჯერ ჩაწერილია სიმღერის ნაწილი, მაგრამ ნოტირებულია სრული ტექსტი და მუსიკა, ზოგიერთ ფირფიტაზე ჩაწერილია დღეისთვის უცნობი ვარიანტი, კრებულში სიმღერების ტექსტები უმეტესად სრულია; მაგრამ მათი სისწორე სხვა საუბრის თემაა.

მასალაზე წარმოდგენის შესაქმნელად შევადგინეთ ცხრილი, რომელიც მკაფიოდ გვიჩვენებს სხვადასხვა ასპექტის განაწილებას. ზოგიერთი სიმღერა, მასში მოცემული „პრობლემიდან“ გამომდინარე, ცხრილის რამდენიმე გრაფაშია განთავსებული. ბევრი ნიმუშიდან ჩანს ხმოვან ჩანაწერსა და მის შესაბამის დოკუმენტს შორის განსხვავება. ეს პრობლემა წარმოიშვა იმის გამო, რომ ეს მასალა პირველად ლახმა გაშიფრა და შემდგომში თავისი გაშიფრული მასალის გადასამოწმებლად გააკეთა სხვა მომღერლების მიერ შესრულებული სხვა ვარიანტების ხმოვანი ჩანაწერები. ამასთან დაკავშირებით, ორი ვარაუდი მინდა შემოგთავაზოთ: პირველი – შესაძლოა, ეს არის ჩაწერის დროისთვის პოპულარული ვარიანტები; მეორე – შესაძლოა, მომღერლები იმპროვიზირებდნენ სიმღერებში, რომლებიც ზუსტად არ იცოდნენ. ლახმა არ გაშიფრა ზოგიერთი ეს ჩანაწერი – მან ან შეცვალა თავისი მუშაობის მეთოდი და ჩაწერა მხოლოდ მისთვის საინტერესო სიმღერები; დანარჩენების გაშიფვრა კი ან ვერ შეძლო, ან საჭიროდ არ ჩათვალა.

სიმღერების ფრაგმენტებად ჩაწერას, ჩვენი აზრით, ორი მიზეზი შეიძლება ჰქონოდა: 1. გამომდინარე მთავარი მიზნიდან, ჩაწერა რაც შეიძლება ბევრი მელოდია, ლახმა გადაწყვიტა, ჩაწერა სიმღერის მხოლოდ ერთი მუხლი ან ფრაზა; 2. სიმღერის მოულოდნელი დასასრული გამოწვეულია დისკზე სივრცის ამოწურვით. თუმცა, მიუხედავად იმისა, რომ ზოგჯერ მხოლოდ რამდენიმე ბეგრაა ჩაწერილი, ტექსტის დასაწყისით მაინც შესაძლებელია მათი ამოცნობა.

ტექსტებისა და მელოდიების მონაცვლეობაში თავს იჩენს რამდენიმე „შეცდომა“. დღეს ჩვენ ვვარაუდობთ, რომ ზოგჯერ მომღერლებმა იცოდნენ მხოლოდ ტექსტი ან მხოლოდ

მელოდია და მათ ერთმანეთში ურევდნენ. ასეთ შემთხვევაში, ჩვენ შეგვიძლია სიმღერის ამოცნობა მელოდიის საშუალებით; უნდა აღინიშნოს, რომ ზოგიერთი სიმღერა, რომელიც, წესით, სრულდებოდა სიმებიანი და/ან ჩასაბერი საკრავის თანხლებით, აქ საკრავის გარეშე სრულდება; ზოგ სამხმთან სიმღერას მხოლოდ ერთი ან ორი მომღერალი ასრულებს – შესაძლოა, მათ არ ჰყავდათ მესამე შემსრულებელი; სამ ხმაში შესრულებული ნიმუშები საკმაოდ კარგად ისმის და კარგადაა ინტერპრეტირებული, მაგრამ ლახმა გაშიფრა მხოლოდ ერთი ან ორი ხმა. როგორც ის ტექნიკურ თავში განმარტავს, სწორედ ამის გამო ეძებდა დამხმარეს.

ლახის კოლექციის ხუთ ჩანაწერში Ph 2751-2755 შესულია ორი სიმღერა: *ჩვენ მშვიდობა* და *მასპინძელსა მხიარულსა*. ყველა ჩანაწერი ორი ერთეულისგან შედგება, მათგან მეორე ერთეული სიმღერის მხოლოდ ფრაგმენტს წარმოადგენს. Ph 2751 და 2755 სამხმიანი სიმღერის ჩანაწერებია, Ph 2752, 2753 და 2754 შეიძლება ექსპერიმენტულ ჩანაწერებად მივიჩნიოთ. ისინი მხოლოდ ერთ ხმას წარმოადგენს და კომპლექსური პოლიფონიის გაშიფვრისთვის დამხმარე საშუალებად ითვლება. როგორც ტექნიკურ ნაწილში განვმარტეთ, იდეა კარგი იყო, მაგრამ წარუმატებელი.

თითოეული ჩანაწერის შესწავლამ ასეთი შედეგები აჩვენა:

Ph 2751: პირველი სიმღერა არის *ჩვენ მშვიდობა* სამი ხმის შესრულებით – ტექსტი და მუსიკა შესაბამისობაშია (აუდიომაგ. 1); მეორე სიმღერაა *მასპინძელსა მხიარულსა* – აქაც ტექსტი და მუსიკა შესაბამისობაშია, მაგრამ მხოლოდ ერთ მუხლს მღერიან. ჩანაწერი არის ლამაზი და ცნობილი ვარიანტი, მაგრამ, იმის გამო, რომ დისკზე სივრცე შეზღუდულია, სიმღერის მხოლოდ ნაწილი ისმინება.

Ph 2752: ეს არის შუა ხმის ჩანაწერი: ლევარსი მამალაძე სიმღერის *მასპინძელსა მხიარულსა*ს ტექსტს ასრულებს *ჩვენ მშვიდობას* მელოდიაზე (აუდიომაგ. 2). მეორე სიმღერა არის *მასპინძელსა მხიარულსა*. ამ შემთხვევაში, ის ხან ერთ ხმას მღერის, ხან მეორეს, რომ ჩაწერისთვის მელოდია „ღამაზად“ შეასრულოს (აუდიომაგ. 3).

Ph 2753: მომღერალი ასრულებს *ჩვენ მშვიდობის* შუა ხმას, ხანდახან გადადის პირველ ხმაზე; მღერის მარცვლებზე (*ნანინა, ნანინა*) (აუდიომაგ. 4). მეორე სიმღერაში *მასპინძელსა მხიარულსა* ის მხოლოდ შუა ხმას ასრულებს. რა თქმა უნდა, ადვილი არაა პარტიის სწორად შესრულება სხვა ხმების გარეშე, ამიტომ მომღერალი შეცდომებით მღერის (აუდიომაგ. 5).

Ph 2754: მომღერალი ასრულებს *ჩვენ მშვიდობას* ბანს შეცდომებით, ვინაიდან მომღერალი მარტო მღეროდა (აუდიომაგ. 6); უდაოდ, რთულია ამ პარტიის მარტო შესრულება, პროფესიონალისთვისაც კი. თუმცა, სიმღერაში *მასპინძელსა მხიარულსა* ის სწორად მღერის დაბალ ხმას, მაგრამ იწყებს ტექსტით და აგრძელებს *ნანინა, ნანინათი* (აუდიომაგ. 7).

თუ ყურადღებით მოუსმენთ, უკანა პლანზე სხვა ხმებსაც გაიგებთ, შესაძლოა, ეს იყო დაბალი ხმის უშეცდომო მღერის მიზეზი.

Ph 2755: ეს არის მთლიანი ჩანაწერი, მასში შესულია წინა დისკებზე (2752-2754) ჩაწერილი ცალკეული ხმები; ამგვარად ეს არის წინა ჩანაწერების ერთგვარი შეჯამება. ლახმა თავისი ამოცანა – ჩაწერა ერთი ხმა (უკეთესად გაშიფვრის მიზნით) ვერ შეასრულა, რადგან ერთ ხმაში მღერა მომღერლისთვის უჩვეულო აღმოჩნდა, და, ამდენად, სამეცნიერო მიზნისაკენ ვერ მიაღწია. ისევ და ისევ, მომღერლები ერთი სიმღერის (*მასპინძელსა მხიარულსა*) ტექსტს ასრულებდნენ მეორე სიმღერის (*ჩვენ მშვიდობა*, აუდიომაგ. 8) მელოდიაზე, ჩანაწერებში მეორე სიმღერა, მითითებულია როგორც სამხმიანი *მასპინძელსა მხიარულსა*, მაგრამ ჩაწერილია

მხოლოდ მისი ნაწილი, კინაიდან დისკი მთავრდება (აუდიომაგ. 9).

დასკვნა

ნონა ლომიძის იდეის საფუძველზე ანზორ ერქომაიშვილმა ექსპერიმენტის სახით გვაჩვენა, თუ როგორ უნდა მიესადაგოს ხმები დისკის ჩანაწერს (აუდიომაგ. 2, ვიდეომაგ. 1, 2). ლახის ისტორიულ ჩანაწერს მან მეორე ხმა შეუწყო. ეს შესრულება ჩაწერეთ და მომდევნო ეტაპზე ბ-მა ანზორმა ორ ხმას მესამე მიუსადაგა. შედეგად, ისტორიული წყაროსა და დღევანდელი პრაქტიკის საფუძველზე, მივიღეთ „ახალი“, სამხმიანი ვერსია.

ამ ისტორიული ჩანაწერების გამოქვეყნება არის გამოწვევა როგორც ტექნიკური, ისე შინაარსობრივი თვალსაზრისით. მათზე მუშაობისას ამოტივტივდა ახალი ასპექტები, რომლებმაც ნათელი მოჰფინა იმდროინდელი მუშაობის მეთოდებს, მიდგომებსა და მიზნებს. და ბოლოს, ეს ჩანაწერები წარმოადგენს ჯერ კიდევ ცოცხალი ტრადიციის უძველეს შრეებს.

აუდიომაგალითები

აუდიომაგალითი 1. *ჩვენ მშვიდობა*. ჩაწერილია რ. ლახის მიერ. კენის ფონოგრამარქივი, Ph 2751.

აუდიომაგალითი 2. *ჩვენ მშვიდობა (მასპინძელსა მხიარულსას ტექსტზე)*. ჩაწერილია რ. ლახის მიერ. კენის ფონოგრამარქივი, Ph 2752.

აუდიომაგალითი 3. *მასპინძელსა მხიარულსა*. ჩაწერილია რ. ლახის მიერ. კენის ფონოგრამარქივი, Ph 2752.

აუდიომაგალითი 4. *ჩვენ მშვიდობა*. ჩაწერილია რ. ლახის მიერ. კენის ფონოგრამარქივი, Ph 2753.

აუდიომაგალითი 5. *მასპინძელსა მხიარულსა*. ჩაწერილია რ. ლახის მიერ. კენის ფონოგრამარქივი, Ph 2753.

აუდიომაგალითი 6. *ჩვენ მშვიდობა (ბანი)*. ჩაწერილია რ. ლახის მიერ. კენის ფონოგრამარქივი, Ph 2754.

აუდიომაგალითი 7. *მასპინძელსა მხიარულსა (ბანი)*. ჩაწერილია რ. ლახის მიერ. კენის ფონოგრამარქივი, Ph 2754.

აუდიომაგალითი 8. *ჩვენ მშვიდობა*. ჩაწერილია რ. ლახის მიერ. კენის ფონოგრამარქივი, Ph 2755.

აუდიომაგალითი 9. *მასპინძელსა მხიარულსა*. ჩაწერილია რ. ლახის მიერ. კენის ფონოგრამარქივი, Ph 2755.

ვიდეომაგალითები

ვიდეომაგალითი 1. *ჩვენ მშვიდობა*. რეკონსტრუირებული ვარიანტი. შემსრულებლები: ლევარსი მამალაძე, ანზორ ერქომაიშვილი. გადაღებულია ნონა ლომიძის მიერ, 2012 წლის აგვისტო. ნონა ლომიძის პირადი არქივი.

ვიდეომაგალითი 2. *მასპინძელსა მზიარულსა*. რეკონსტრუირებული ვარიანტი. შემსრულებლები: ლევარსი მამალაძე, ანზორ ერქომაიშვილი. გადაღებულია ნონა ლომიძის მიერ, 2012 წლის აგვისტო. ნონა ლომიძის პირადი არქივი.

თარგმნა მაია კაჭკაჭიშვილმა

*GERDA LECHLEITNER, FRANZ LECHLEITNER (AUSTRIA),
NONA LOMIDZE (AUSTRIA/GEORGIA)*

**CD PROJECT: RECORDINGS FROM THE CAUCASIAN REGION,
1909 AND 1915/1916**

Introduction

The historical recordings of the Phonogrammarchiv are of huge interest today also outside the narrow circle of research institutions and researchers. In many cases, the historical recordings are the earliest of their kind, documenting cultures and languages which have since been subjected to fundamental changes. These collections, therefore, are also attracting the attention of general public interested in culture and history, especially in the regions of their origin (Schüller, 1999: 9).

Due to the time-consuming handling of historical carriers the Phonogrammarchiv has decided to publish these collections in the form of a commented source edition, including Audio CDs, Data CD and a booklet. Thus, the edition is meant to facilitate access, not only to the sound documents as such. The sound documents are therefore accompanied by original protocols, published on a Data CD as digital images. A commentary section discusses the historical material from modern perspective in order to make further evaluation easy. Although these commentaries cannot anticipate or replace more exhaustive treatment, they can provide useful information about the circumstances under which the recordings were made. Text transcriptions of the recorded songs and spoken texts will help to gain access to the contents of the recordings, which are often difficult to hear due to their historical sound quality.

We have published 12 series so far and six more are on the way. One of those is the series “Recordings from the Caucasus Region”, made in 1909 and 1915/16. As it is obvious from the recording date, this series will comprise two collections – the recordings made by Adolf Dirr and those made for Robert Lach by Leo Hajek and Rudolf Pösch – technicians of the Phonogrammarchiv. Dirr carried out his field research in Daghestan and Tbilisi in 1909, while Lach was appointed as project leader of the music studies in the camps for war prisoners during WWI, going back to an initiative of anthropologists, among them Rudolf Pösch.

Although the term “Caucasian region” might be problematic in respect of the borders of the national states and languages, the decision to publish recordings from that region offers manifold approaches for academic discussion. The publication of those recordings is a challenge in many respects: firstly, the comparison of “classic” field research with another recording situation, namely in a prisoner of war camp featuring not only the contrast between researcher and performer but also the hierarchy of the victors and the victims in a more or less studio-like situation; and secondly, the different methods and goals of making recordings.

The Two Collections

Adolf Dirr – a linguist and ethnologist, seemed to have been to Tbilisi already in 1901; he continued his research and stayed in the Caucasus region until 1913 when he was appointed the curator

in the Royal Ethnographic Museum in Munich. During that time he created a collection of written reports, photographs, and ethnographic artifacts and also phonographic recordings of language and music (Öhrig, 2000). In 1909-1914, he recorded traditional music on wax cylinders now in the collections of the Berlin Phonogramm-Archiv (Ziegler, 2006: 123-124), and in 1909 he used the Vienna Archiv-Phonograph to make language recordings on wax discs preserved at Vienna Phonogrammarchiv. Dirr's method of recording (unknown) languages and his results were referred to by Pöch in his article on the technique and value of collecting language items with Phonograph during expeditions (Pöch, 1917: 9). The method of arranging word lists with only one vowel or consonant changed to make clear the differences in pronunciation became a kind of model for other researchers, e.g. Gustav Ramstedt or Abraham Zwi Idelsohn.

Robert Lach is acknowledged comparative musicologist and father of the well-known Vienna school of comparative-systematic musicology as carried out by Walter Graf (Graf, 1954) and Franz Födmayr (Födmayr, 2013). His main goal was to collect as many items as possible with the purpose of transcribing, gaining written sources from sound documents, and thus being able to compare e.g. tone systems, rhythmical structures or styles, and to show "the developments", from simple to complex construction. His results were shaped by the methods of the time – affected by evolutionism and comparison.

Lach's Music Recordings

Robert Lach's research on the songs of Tsarist Russian war prisoners was part of a large-scale project, initiated by anthropologists with the main focus on measuring people, comparing the collected data, and thus creating a taxonomy of racial characteristics. Thanks to R. Pöch, who after his expeditions to Papua New Guinea and the Kalahari – from where he brought back numerous sound recordings (Schüller, 2000, 2003) – worked as an archivist and technician at the Phonogrammarchiv, this unique opportunity of recording music, unknown at that time, was eagerly seized. Lach's publications about "Songs of Russian Prisoners of War" (Lach, 1928, 1931) are quite well known, as are his transcriptions and the results based on his analysis, culminating in his systematisation of those cultures. And, as has always been reported in the archive, this knowledge was based on sound recordings- the primary sources.

Closer look at Lach's texts gives a slightly different picture: it was not the sound recording itself which was the basis for Lach's results; rather, it was Lach's stay for some weeks at the war prisoners' camps, during which he worked with the performers (he called them "human material", Lach, 1917: 5), writing down melodies and thus finding the most outstanding, most typical, most interesting kinds of songs (each time Lach uses the superlative, Lach, 1928: 5). For him these results were the basis to decide which music performed by whom should be recorded.

The real recording session, however, took place some weeks later (during wartime Lach was allowed to stay only for a certain period) and when he returned it turned out that some of the main singers whom Lach favoured had been moved to another camp. Thus, the recordings he made were the result of his working sessions which had taken place before. Technicians from the Phonogrammarchiv were sent to help. The recording sessions in one of the camps lasted only two days, a very well organised project, so to speak. The recordings in that case do not stand for primary sources but mirror the results of the work already done. But, completely true to the sense of comparative musicol-

ogy and the central role of sound recordings, Lach pointed out the importance of the recordings to prove his transcriptions, to have a tool for colleagues to correct him, and to ensure better understanding of his conclusions (Lach, 1931: 3-4). We assume that Lach had to ask those who were available and willing to sing at the time, regardless of the fact whether they were good performers or not. The singers sang into the horn in their own way, with their variations and improvisations – the fact Lach was angry about because he accused those singers of not being able to repeat the song in the same way.

In that sense, one of the singers explained: “Maybe that is your rule in Europe. For us it is completely the same. You can sing the song this or that way” (Lach, 1931: 14).

From today’s standpoint we can question Lach’s results: he worked as a typical armchair ethnomusicologist and his results were widely accepted and paved the way for his career. But at present, we are more interested in the context, i.e. the historical and social setting, the recording circumstances, the performer and his message, the contents of the recording and their evaluation as we see them.

When starting the work for the CD, some discrepancies emerged – mainly differences between Lach’s results (transcriptions) and the content of the respective recordings. These problems, caused by technical limitations on the one hand, and future-oriented recording methods in line with the goals of comparative musicology on the other hand, explained in the chapter about specific technical aspects, are addressed by **Franz Lechleitner**.

Specific Technical Aspects: Challenges and Innovative Considerations at that Time

The Recording Unit: Archivphonograph Type IV

The Phonogrammarchiv of the Imperial Academy of Sciences developed its own recording and archiving system. Central unit was the Archivphonograph, a mechanically operated recording and reproducing machine working with Edison’s technique. The very first recording and reproducing apparatus was very heavy and therefore not very useful for field recording. Hence the Archive technician Fritz Hauser (Hauser, 1905), made several attempts to improve handiness and operability of the equipment. Just before his death he launched Type IV, the most successful one (Pösch, 1914). A wax plate served as recording medium. Wax composition consisted simply of cracked wax cylinders. Thus the quality of the recording was directly related to the softness of the mass of cracked cylinders. It was not uniform at any time.

The performance of the Archivphonograph Type IV barely matched the standard of the forerunners. Iron parts had to be substituted by parts made of light metal alloy in order to save weight. The spring motor got smaller and the wooden box was not as stiff as before. Thus the noise produced by the cog wheels occasionally found its way into the recording chain, and the engine torque was too weak to overcome the cutting start immediately and to keep the speed absolutely stable.

Specific Recording Situation

In common recording session only one horn was used. But the need to record more persons or a

choir at the same time arose very soon. For this purpose a larger horn, or in special situations a split array of up to 3 horns were used.

The speed was set before the recording, usually at 60rpm for speech and 70 rpm for music.

In certain cases Lach advised the technicians, Hajek and Pösch, to record a reference tone (435Hz) before the actual performance. This is unusual because Phonogrammarchiv never bet on reference tones using the speed readout as reference. In these special cases Lach was probably of the opinion to place an easy synchronizing marker for exact replay. And indeed in order to match the reference tone without deviation the replay speed has to be set to 72.5 rpm.

The reference tone causes a problem at the beginning. It leads the actors to perform in a certain manner – which they would not do if the reference tone were set at the end of the recording. But there is always the risk of space lack.

Lach's analytic recordings suffer the problem that in the case of a small choir every singer is trained to perform his part within the unit and not as a specific voice. Lach's idea to use 3 horns for 3 singers was great but did not have effect he was really asking for, namely easy transcription. At that time, this could only be managed with the help of three different recording units (synchronized by a reference tone).

Under studio conditions the frequency response of the recorded sound was comparable to the commercial products of the time, but almost no improvement was possible due to technical limitation. The dynamics of the incoming sound was compressed to 5 by 1 and the frequency response was not flat because of many resonances produced by the horn and the membrane.

For certain recordings (e.g. Ph 2755) three horns were used but for manufacturing reasons they did not have identical frequency response. Thus the sound of 3 singers was captured differently, and therefore the transcription of the individual voices got more difficult.

Re-Recording

The collection of Phonogramms is now available in the form of epoxy resin molds. The records are replayed with a modern archive turntable offering the complete speed range required. The sound will be picked up with a moving magnet stereo cartridge with needle tips in the 200µ range. The record should carefully be placed in perfect center because every out of center moving will cause low frequency wow which cannot be removed digitally. The AD conversion is done with highest resolution and a high sampling rate in order to have optimal conditions for enhancement in the digital domain.

Third chapter, presented by Nona Lomidze is devoted to a rough overview and an evaluation of "Lach collection" and focuses on distinct examples to show the problems we face when editing this material – problems which could partly be solved by detective work.

Overview and Evaluation of the Songs Recorded

This part is devoted to the content of the sound recordings and what the collection looks like. All together the collection comprises 24 recordings of songs, 17 are folk songs and 7 would be categorized as urban songs. The recordings cover 1, 2, and 3 voice recordings.

But what is the specific shape of that collection and what are the problems we are confronted with? Sometimes only parts of the songs were recorded, and some of the recorded songs are not identical with the transcriptions in the publication; sometimes the recordings comprise only parts of the songs but the transcriptions show the complete text and music; in addition some of the recordings comprise variants today unknown; but judging the correctness of the texts would go far beyond these considerations.

To get an overview about those stocks a chart was drawn which evidently shows the distribution of various aspects. Some songs, corresponding to their “problems”, appear in more than one column. Numerous examples show problems connected with the discrepancy between the recording and the written document. This problem arises from the fact that Lach first made the transcriptions and later on, for verification of his transcriptions, made the recordings, but partly with other singers singing another variant. Concerning the unknown variants I would like to offer two hypotheses: firstly, we could assume that these variants were popular at the time of recording, secondly, the singers probably have improvised songs which they did not know exactly. Lach did not transcribe some of the recordings – in that case he probably changed his working method and just recorded a song which seemed very interesting to him; finally he either was not able or did not consider it necessary to make transcriptions.

Fragments can be divided in two groups: firstly, due to the main goal to record as many melodies as possible Lach decided to record only one stanza or one phrase of a song, and secondly we are faced with the abrupt ending of a song caused by the end of a disc. Although only few tones are recorded, those parts could be recognized because of the beginning of the text. Another “mistake” is evident in the interchange of texts and melodies. Today we assume that the singers sometimes did not know the texts but the melodies, and therefore they mixed them. In this case we are able to recognize the song by melody. It should be mentioned that some songs which are typically accompanied by string and/or wind instruments are sung without any instrumental accompaniment. Some of the originally three part songs are sung only by one or two singers. Maybe they could not find any other musician to join them. The songs in three voices sound rather good and are interpreted well, but Lach could only transcribe one or two voices. This is exactly the point why Lach was looking for technical help as explained in the technical paragraph.

Five recordings Ph 2751-Ph 2755 from Lach’s collection include two songs *Chven mshvidoba* and *Maspindzelsa mkhiarulsa*. All recordings comprise two items, and therefore it is not astonishing that the second item represents only part of a whole song. Ph 2751 and 2755 are documents of three-part singing, recordings Ph 2752-II 2754 could be called experimental recordings. They are thought of as a help for transcribing complex type of polyphony and thus represent only single voice. As already explained in the technical part the idea was nice but not as successful as estimated. Now, after studying each recording the following results turned out:

Ph 2751: the first song is *Chven mshvidoba* in three voices – text and music correlate (audio ex. 1); the second song is *Maspindzelsa mkhiarulsa*, text and music correlate as well – but they sing only one part (*mukhli*). The recording comprises a nice and well-known variant, but as the time span of the disc is limited only its part is audible.

Ph 2752: This is the recording of middle voice: Levarsi Mamaladze interprets the text *Maspindzelsa mkhiarulsa* but consequently on the melody of *Chven mshvidoba* (audio ex. 2). The second song matches *Maspindzelsa mkhiarulsa* (audio ex. 3) – in that case he switches between the voices to

perform “nice” melody for the recording.

Ph 2753: The singer sings the middle voice of *Chven mshvidoba* switching between the first and second voices with some mistakes (audio ex. 4); he sings on syllables (*nanina, nanina, ...*). In the case of the song *Maspindzelsa mkhiarulsa* he sings solely middle voice (audio ex. 5). Of course, it is not easy to keep the voice when the others do not participate, therefore he made some mistakes.

Ph 2754: The low (bass) voice is not quite correct because he sang on his own, he sings on the syllables *nanina, nanina, ...* (audio ex. 6); evidently it is very difficult to sing that part on one’s own, even for a professional. In *Maspindzelsa mkhiarulsa* he correctly sings the low voice, starts with the text and then continues with *nanina, nanina*, (audio ex. 7)...

If you listen carefully you may hear the other voices in the background, which could be the reason why low voice was sung without mistakes.

Ph 2755: This recording includes the recording as a whole, with single voices recorded on the previous discs (2752-2754); thus, to some extent this recording represents a sum of those recordings but with the inevitable variants. Lach’s task to sing on one’s own (for better transcribing) could not be fulfilled, because it is completely unusual to sing only one voice – therefore the scientific goal was not achieved. Again, the singers used the text of *Maspindzelsa mkhiarulsa* sang to the melody of *Chven mshvidoba* (audio ex. 8); on the recording the second song features *Maspindzelsa mkhiarulsa* in three voices – but only its part, because the disc had come to an end (audio ex. 9).

Conclusion

Based on Lomidze’s idea an experiment showing how the three voices should be composed was carried out by Anzor Erkomaishvili using playback (audio ex. 2, video ex. 1, 2). Lach’s historical recording featuring the first voice was played and Anzor added second voice. This performance was recorded so that in the next step the two voices were played and Anzor added third voice. The result was a “new” version of singing in three voices, based on the historical source and performed in today’s practice.

As has been shown the publication of those historical recordings is a challenge from technical and from the content-related standpoint. When examining these recordings some new aspects emerged shedding light on the working methods, approaches and goals of the time. Finally, these recordings evidently represent older layers of a tradition still in use.

References

- Graf, Walter. (1954). *Robert Lach. Persönlichkeit und Werk, zum 80. Geburtstag überreicht von Freunden und Schülern*. Wien: Musikwissenschaftliches Institut der Universität.
- Födermayr, Franz. (2013). “Robert Lach”. In: *Oesterreichisches Musiklexikon ONLINE*. Wien. (www.musiklexikon.ac.at)
- Öhrig, Bruno. (2000). “Adolf Dir (1867-1930). Ein Kaukasusforscher am Münchner Volkskundemuseum”. *Jahrbuch des Staatlichen Museums für Völkerkunde München* 6.

www.circassianworld.com/DE/Adolf_Dirr.pdf

Lach, Robert. (1917). "Vorläufiger Bericht über die im Auftrage der kais. Akademie der Wissenschaften erfolgte Aufnahme der Gesänge russischer Kriegsgefangener im August bis September 1916". In: *Sitzungsberichte der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse* 183/4:1-62.

Lach, Robert. (1928). "Gesänge russischer Kriegsgefangener. III. Band: Kaukasusvölker. 1. Abteilung: Georgische Gesänge". In: *Sitzungsberichte der Österr. Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse* 204/4:1-253.

Lach, Robert. (1931). "Gesänge russischer Kriegsgefangener. III. Band: Kaukasusvölker. 2. Abteilung: Mingrelische, abchasische, swanische und ossetische Gesänge". In: *Sitzungsberichte der Österr. Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse* 205/1: 1-63.

Pösch, Rudolf. (1914). "Beschreibung einer modifizierten Type des Archiv-Phonographen mit Motorantrieb und Repetiervorrichtung". *Sitzungsberichte der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften, mathem.-naturw. Klasse* 122/IIa: 1259-1265.

Pösch, Rudolf. (1917). "Technik und Wert des Sammelns phonographischer Sprachproben auf Expeditionen". In: *Sitzungsberichte der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften, mathem.- naturw. Klasse* 126/III: 3-15.

Schüller, Dietrich (editor). (1999). "General editor's preface". *Series 1: The First Expeditions 1901 to Croatia, Brazil, and the Island of Lesbos*. (Sound Documents from the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences. The Complete Historical Collections 1899-1950).P. 9-11. OEAW PHA CD 7. Wien.

Schüller, Dietrich (editor). (2000). *Series 3: Papua New Guinea (104-1909)*. The collections of Rudolf Pösch, Wilhelm Schmidt, and Josef Winthui. (Sound Documents from the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences. The Complete Historical Collections 1899-1950). OEAW PHA CD 9. Wien.

Schüller, Dietrich (editor). (2003). *Series 7: Rudolf Pösch's Kalahari Recordings (1908)*. (Sound Documents from the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences. The Complete Historical Collections 1899-1950). OEAW PHA CD 19. Wien.

Ziegler, Susanne. (2006). *Die Wachsylinder des Berliner Phonogrammarchivs*. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Veröffentlichungen des Ethnologischen Museums Berlin, Neue Folge 73, Abt. Musikethnologie, Medien-Technik und Berliner Phonogramm-Archiv XII). Berlin.

Audio Examples

Audio example 1. *Chven mshvidoba*, recorded by R. Lach. Vienna Phonogrammarchiv, Ph 2751.

Audio example 2. *Chven mshvidoba* (on the text of Maspindzelsa mkhiarulsa), recorded by R. Lach.Vienna Phonogrammarchiv, Ph 2752.

Audio example 3. *Maspindzelsa mkhiarulsa*, recorded by R. Lach.Vienna Phonogrammarchiv, Ph 2752.

Audio example 4. *Chven mshvidoba*, recorded by R. Lach.Vienna Phonogrammarchiv, Ph 2753.

Audio example 5. *Maspindzelsa mkhiarulsa*, recorded by R. Lach.Vienna Phonogrammarchiv, Ph 2753.

Audio example 6. *Chven mshvidoba* (bass), recorded by R. Lach.Vienna Phonogrammarchiv, Ph 2754.

Audio example 7. *Maspindzelsa mkhiarulsa* (bass), recorded by R. Lach.Vienna Phonogrammarchiv, Ph 2754.

Audio example 8. *Chven mshvidoba*, recorded by R. Lach.Vienna Phonogrammarchiv, Ph 2755.

Audio example 9. *Maspindzelsa mkhiarulsa*, recorded by R. Lach.Vienna Phonogrammarchiv, Ph 2755.

Video Examples

Video example 1. *Chven mshvidoba*, reconstructed variant; performers: Levarsi Mamaladze, Anzor Erkomaishvili; filmed by Nona Lomidze, August, 2012. Nona Lomidze's personal archive.

Video example 2. *Maspindzelsa mkhiarulsa*, reconstructed variant; performers: Levarsi Mamaladze, Anzor Erkomaishvili; filmed by Nona Lomidze, August, 2012. Nona Lomidze's personal archive.

მრავალხმიანობა და
ინსტრუმენტული მუსიკა

POLYPHONY AND
INSTRUMENTAL MUSIC

უპველესი კუთხოვანი არფა

კუთხოვანი არფა გავრცელებული იყო ძალიან დიდი ხნის განმავლობაში – ძვ. წ. 1900-დან ახ. წ. 1700 წლის ჩათვლით და მისი გამოყენება აზიით შემოიფარგლებოდა. ამ საკრავის გავრცელება დაიწყო დასავლეთ აზიიდან და აღმოსავლეთ აზიამდე მხოლოდ ორი ათასწლეულის შემდეგ მიაღწია. კუთხოვანი არფის ისტორიაში ევროპა მხოლოდ ათასი წლის წინ ჩნდება, რასაც ამ ინსტრუმენტის ფორმის დღევანდელ მოდელამდე განვითარება მოჰყვა. ამრიგად, თანამედროვე, ე. წ. საყრდენიანი არფა მხოლოდ ათას წელს ითვლის, მაშინ, როდესაც მისი წინაპრები აზიაში 3600 წლის განმავლობაში არსებობდნენ. ამ გეოგრაფიული არეალიდან ისინი დაახლოებით 300 წლის წინ გაქრა და შემორჩა მხოლოდ აქ, კავკასიასა (საქართველო, ოსეთი და აფხაზეთი) და ციმბირის პატარა ნაწილში [ხანტისა (ოსტიაკის) და მანსის ტერიტორიაზე].

მოკლე ისტორია, ძვ. წ. 1900 – ახ. წ. 1700 წლები

კუთხოვანი არფა პირველად მესოპოტამიაში ძვ. წ. დაახლოებით 1900-იან წლებში გაჩნდა (სურ. 1, 2). ამ პერიოდით თარიღდება ტერაკოტის 2 დაფა არფის გამოსახულებით. ერთი ვერტიკალური კუთხოვანი არფაა, ხოლო მეორე – ჰორიზონტალური. ათასი წლით ადრე, სანამ კუთხოვანი არფები გამოჩნდებოდა, მესოპოტამიაში გავრცელებული იყო თაღოვანი არფები, რომლებმაც არსებობა ძვ. წ. 1900-იან წლებში შეწყვიტა, სწორედ მაშინ, როდესაც კუთხოვანი არფები შეიქმნა (სურ. 3). თაღოვანი არფები მხოლოდ ინდოეთში შემორჩა (სურ. 4). ინდოეთი კუთხოვანი არფების აზიაში გავრცელების ერთადერთი წყარო გახდა, სწორედ აქედან გავრცელდა ეს საკრავი სამხრეთ-აღმოსავლეთ აზიაში, კერძოდ, ბირმაში (სურ. 5).

მესოპოტამიიდან კუთხოვანი არფები თავიდან ირანში გავრცელდა, ხოლო რამდენიმე საუკუნეში – სხვა მეზობელ რეგიონებშიც. მიგრაციისათვის საჭირო დრო განსხვავებულ კულტურებში სხვადასხვა იყო. მაგალითად, ეგვიპტეში კუთხოვანი არფები ძვ. წ. 1400-იან წლებში შევიდა, ანუ 500 წლით გვიან, ვიდრე მესოპოტამიაში (სურ. 6); საბერძნეთამდე ამ ინსტრუმენტმა მხოლოდ ძვ. წ. 450-იან წლებში მიაღწია, რაც მესოპოტამიასთან შედარებით 1500 წლით გვიან მოხდა (სურ. 7); საბერძნეთში არფების გავრცელებას ხელი შეუშალა. ამის მიზეზი, სავარაუდოდ, მრავალსიმიანი ინსტრუმენტების აკრძალვა, პროსკრიფცია იყო. დამოკიდებულება ამ ინსტრუმენტების მიმართ კარგად ჩანს სოკრატეს დიალოგებში. მას არ მოსწონდა ტონალობების შერევა, ხოლო მრავალსიმიანი ინსტრუმენტები სწორედ ასეთ შერევას უწყობდნენ ხელს. ამრიგად, ამ ტიპური მრავალსიმიანი ინსტრუმენტის გავრცელებას, ერთგვარად, სოკრატემ შეუშალა ხელი.

ისრაელი კიდევ ერთი ქვეყანა იყო, სადაც საზოგადოებამ არფები პირველი ათასწლეულის ბოლომდე არ მიიღო. დავითის დროს ისრაელში არფები არ იყო. ებრაული ბიბლიის მიხედვით, დავითი კინორზე – ლირაზე უკრავდა. თუმცა, მოგვიანებით, XVI საუკუნეში, როდესაც ბიბლია ევროპულ ენებზე ითარგმნა, კინორი შეცდომით თარგმნეს, როგორც არფა.

ამასობაში, კუთხოვანი არფების ხელოვნება განვითარების პიკზე აღმოჩნდა ირანსა და ერაყში. ახ. წ. VII საუკუნეში ეს რეგიონი ისლამმა მოიცვა და არფები მალევე იქცა ისლამური კულტურის შემადგენელ ნაწილად. რელიგია და, მასთან ერთად, არფებიც, გავრცელდა თურქეთში. ბევრად გვიან, XIII და XVI საუკუნეებს შორის, არფები ისლამური წიგნების ილუსტრაციის ერთ-ერთ მთავარ მოტივად გადაიქცა (სურ. 8).

ისლამის წინამძღოლებს ამ რელიგიის ევროპაში გავრცელება სურდათ. ეს მცდელობა წარმატებით მხოლოდ ორ რეგიონში დაგვირგვინდა – ესპანეთსა და ბალკანეთში. ისლამური ჯარი ესპანეთში ჩვ. წ.-ის 700-იან წლებში შევიდა და თან კუთხოვანი არფაც შეიტანა. დაახლოებით 1250-იან წლებში იგი გამოსახულია წიგნში, სახელად *Libro de los Juegos* (თამაშების წიგნი), რომელიც ჩრდილოეთ ესპანეთის ქრისტიანი მეფის ალფონსო X-ს დავალებით შეიქმნა (სურ. 9). იგი განათლებული პიროვნება იყო და ამბობენ, რომ მრავალი სიმღერის ავტორიც გახლდათ. ეს სიმღერები ცნობილია, როგორც *Cantigas de Santa Maria* (მარიამ ღვთისმშობლის სიმღერები).

იმ დროს ეს სიმღერები, სავარაუდოდ, კუგოზე სრულდებოდა, თუმცა დღესდღეობით, ისინი სრულდება ამ ტიპის ერთადერთ ინსტრუმენტზე – ტომოკოზე.

გთავაზობთ ერთ-ერთი უკანასკნელი კუგოს გამოსახულებას, რომელიც შესრულებულია კონსტანტინოპოლში, დღევანდელ სტამბულში, თურქეთში (სურ. 10). მისი მხატვარია დანიელი მელქიორ ლორქი, რომელიც იქ XVI საუკუნეში 3 წლის განმავლობაში ცხოვრობდა.

ჩვენ სიაშოვნებით ვასრულებთ იმ დროისა და რეგიონების მუსიკას, სადაც კუთხოვანი არფები პოპულარული იყო, თუმცა, იმ ქვეყნებიდან, რომლებიც მუსულმანური კულტურის ცენტრებს წარმოადგენდა – არაბეთი, ირანი, ერაყი და თურქეთი, მხოლოდ რამდენიმე მულოდია შემორჩა. დღესდღეობით, ჩვენთვის ცნობილია მხოლოდ ერთი ირანული მულოდია, სიმღერა სახელად *Qawl*, რომელიც 1300-იანი წლების წიგნშია შესული.

სიჩუანის ტრამაღის ჰორიზონტალური არფები

მე აქამდე მხოლოდ ვერტიკალურ არფებზე ვსაუბრობდი. როგორც ცნობილია, არსებობს ჰორიზონტალური ტიპის არფებიც, როგორიცაა, მაგალითად, ქართული ჩანგი (სურ. 11). ასეთი ტიპის არფა ხშირად გვხვდებოდა ასურეთის იმპერიაში (ძვ. წ. 900-630 წლები), რომლის დედაქალაქებს სხვადასხვა პერიოდში ნიმრუდი და ნინეფია წარმოადგენდნენ. ამ სამეფოს ტერიტორია ვრცელი იყო, მაგრამ საქართველოს არ მოიცავდა. დედაქალაქებში ჭარბობდა ქვის კედლები და სპილენძის კარიბჭეები, დამშვენებული რელიეფებითა და საგმირო საქმეების ამსახველი გამოსახულებებით. ჰორიზონტალურ არფას ამ ილუსტრაციებში გამორჩეული როლი აქვს. ის დიდი ხნის წინ მესოპოტამიაში გაჩნდა, ახლა კი ასურულ კულტურაშიც მნიშვნელოვან როლს ასრულებს. მაგალითად, აღსანიშნავია ორი არფის გამოსახულება მსხვერპლშეწირვის ნივთებით სავსე საკურთხეველის წინ. მეფე აშურბანიპალი (დაახლოებით ძვ. წ. 650 წ.) ნადირობისას მოკლულ ოთხ ღოღს შესაწირ ღვინოს ასხამს, ხოლო მარცხენა მხრიდან შემოაქვთ მეხუთე ღოღი.

ასურული არფების აღნაგობა მკაფიოა (სურ. 12). მათ აქვთ 9 სიმი. შემსრულებლის მარცხენა ხელი სიმებზეა დაჭერილი, ხოლო მარჯვენა ხელში გრძელი და ვიწრო ჩამოსაკრავი (მედიატორი) უჭირავს. ნახატის ზედა ნაწილში წარმოდგენილია სამი ტიპური მაგალითი, ხოლო ქვევით, შევიძლიათ იხილოთ ნახაზი. შესაძლოა, ამგვარმა არფებმა დიდი ხნის წინ საქართველოშიც შემოადღიეს, მაგრამ ამის თაობაზე მხოლოდ ვარაუდი შეგვიძლია¹.

ასურული რელიეფები ჩვენთვის უკვე 150 წელია, რაც ცნობილია, მაგრამ, ბოლო პერიოდში, მსგავსი ნიმუშები აღმოაჩინეს ჩინეთის ჩრდილო-დასავლეთი რეგიონის უდაბნოში წარმოებული არქეოლოგიური გათხრების დროს (სურ. 13). მანამდე, მსგავსი ნიმუშებია აღმოჩენილი პაზირიკსა და ოლბაში. ყველა მათგანს 5 სიმი აქვს, მაშინ, როდესაც ყველა ასურულ არფას 9 სიმი აქვს. მიუხედავად ამისა, ტრამალის არფები და ასურული არფები პრაქტიკულად ერთნაირია და მიმაჩნია, რომ მათზე დაკვრაც ერთი და იმავე პრინციპით ხდებოდა. ისინი ჰორიზონტალურად ეჭირათ და გრძელი ჩამოსაკრავით უკრავდნენ. თანდართულ რუკაზე აღნიშნულია ამგვარი არფების გაერცელების ადგილები (სურ. 14).

უკრავდნენ თუ არა არფებზე აკორდებს?

არფებს მრავალი სიმი აქვთ და ამიტომ, მუსიკოლოგების ნაწილი ვარაუდობს, რომ მათზე აკორდების ან მელოდიებისთვის გარკვეული ჰარმონიული საყრდენების დაკვრა შესაძლებელი იყო. მე, პირადად, ამაში ეჭვი მეპარება.

წარმოვიდგინოთ ჩინეთი და ბრინჯაოს ხანის ზარების დიდი და მრავალფეროვანი კომპლექტი. ერთ-ერთი ასეთი კომპლექტი ძვ. წ. 433 წლითაა დათარიღებული, რომელიც ეკუთვნოდა ცენგის მარკიზ ი-ს (Marquis Yi of Zeng) და 65 ზარს მოიცავდა (სურ. 15). ზარების ამ კომპლექტს დაახლოებით 4 ოქტავის დიაპაზონში შექმნილი ქრომატიული ბეგრების მთელი თანმიმდევრობის გაუღერება (Lawergren, 2000: 47). იმ დროიდან არავითარი სანოტო ჩანაწერი არ შემორჩა, შესაბამისად, რეპერტუარის აღდგენა, პრაქტიკულად, შეუძლებელია. სამაგიეროდ, როდესაც ჩინეთში პირველად სანოტო დამწერლობა გამოჩნდა (ახ. წ. 618-907 წ.წ.), თვალსაჩინო გახდა ჰარმონიის სიმწირე. ინსტრუმენტული პარტიები შეიქმნა ტუჩის ჰარმონიკის, ციტრის, ბარბითისთვის. ყველა ეს ინსტრუმენტი უნისონში ჟღერდა და ამ ჟღერადობას მხოლოდ მცირეოდენი ვარიაცია ახლდა თან. აშკარაა, რომ მრავალ ინსტრუმენტზე შესრულება ხდებოდა ჰეტეროფონიულად და არა ჰარმონიულად.

დაახლოებით 50 წლის წინ არქეოლოგებმა აღმოაჩინეს ფილა, რომელიც ძვ. წ. 1300-იანი წლებით თარიღდება. ფილაზე წარწერები ჰურიტულ ენაზე უგარიტული ანბანითაა შესრულებული და შეიცავს მუსიკალურ ნოტაციასაც. ამ ნიმუშებს დღეს ჰურიტულ ჰიმნებს უწოდებენ. ტექსტში ეხვდებით ისეთ სიტყვებს, როგორიცაა *kitmum* და *qablîm*. ამ ტერმინებს პირველად ეხვდებით ნიპურში, მესოპოტამიაში, არქეოლოგიური გათხრების შედეგად მოპოვებულ ფილებზე, რომლებიც ძვ. წ. 500 წლით თარიღდება (Gurney, 1994). ყოველი ტერმინი აღნიშნავს კილოს ბგერთწყობაში 2 ფიქსირებულ ბგერას² (მაგ., C და F, ან C და G, ან D და A) და არა თითოს, როგორც ეს ევროპულ ნოტაციაშია მიღებული. „წყობის დაფეხზე“, სადაც აღწერილია, თუ როგორ უნდა აეწყოს თითოეული სიმი, აღნიშნულია, რომ სიმთა (ბეგრათა) ყოველი წყვილი, შესაძლოა, ჟღერდეს სუფთად ან უსუფთოდ, არამკაფიოდ. უსუფთო ჟღერადობის ინტერვალების მკაფიოება სიმების დაჭიმვით უნდა გარეგულისხმებოდეს. ამ მითითებების გათვალისწინებით, მკვლევრებმა დაასკვნეს, რომ არაზუსტი - ინტერვალი წარმოადგენს შემცირებულ კვინტას (ტრიტონს), მაგალითად, ინტერვალი F-H, რომელიც უფრო მკაფიო გახდება, თუ შეიცვლება F#-H-ით.

ჰურიტულ ჰიმნებში ამგვარმა დიქორდებმა გარკვეული პრობლემები წარმოჭრა. ანა კილმერმა უბრალოდ აღიარა, რომ ეს სიმები დიქორდის პოზიციით იკვრებოდა (Kilmer, 1974), მაგრამ მკვლევართა უმრავლესობა არ დაეთანხმა მის იდეას იმ არგუმენტით, რომ ასეთ ადრეულ მუსიკას არ შეიძლებოდა, ჰარმონიული წყობა ჰქონოდა. დევიდ ვულსტანი პირველი

იყო, ვინც გაშიფრვის მეთოდი შემოგვთავაზა (Wulstan, 1971). ის კარაუდობს, რომ შემსრულებელი დიქტორდში ბგარათრივს ქვევიდან აღმავალი მიმართულებით ასრულებდა. მარსელ დუშენ-გულმინი გვთავაზობს გადასვლებს ინტერვალის ერთი ტონიდან მეორეზე და ამ ჟღერადობას ებრაულ ფოლკლორში გავრცელებულ მელიზმებს ადარებს (Duchesne-Guillemin, 1980). რაულ ვიტალი აღწერს გადასვლებს დიქტორდის ორ ტონს შორის (Vitale, 1982).

მარტინ ვესტმა ყურადღება მიაქცია, რომ დიქტორდის ქვედა ბგერა უცვლელი რჩება დიქტორდების ხანგრძლივი თანმიმდევრობის პირობებში; ის თითქოს „გაიჭედა“ და მისი ჟღერადობა მონოტონური გახდა (West, 1994). თეო კრისპინი უბრუნდება ორ ნოტიან დიქტორდს, თუმცა მისი მოსაზრება სრულებით განსხვავებულია კილმერის მიდგომისაგან (Krispijn, 2002)³.

ჯერჯერობით, ჰურიტული ჰიმნების ინტერპრეტაციის არც ერთი ვერსიის გარშემო არ ჩამოყალიბებულა მეცნიერული აზრი. კილმერი თავის მოსაზრებას მტკიცედ იცავს და სასწავლო LP-ს მეთოდსაც მიმართავს. მისმა იდეებმა საკმაოდ ფართო გავრცელება ჰპოვა (<http://www.greenwych.ca/evidence.htm>), მაგრამ მეცნიერების დარწმუნება მაინც ვერ მოახერხა. სხვა მეცნიერი, დევიდ უულსტანი, რომელმაც გაშიფრვის პირველი მეთოდი გამოაქვეყნა, 15 წლის შემდეგ მეუბნებოდა: მე არ ვიცი, სწორია თუ არა ჩემი მეთოდი, მაგრამ ის კი ვიცი, რომ ყველა დანარჩენი მცდარია. 1991 წელს ისრაელელმა მუსიკოლოგმა ბათია ბაიერმა გამოთქვა თავის მოსაზრება, რომ არსებულ სურათს აშკარად რაღაც მნიშვნელოვანი ინფორმაცია აკლია: „როდესაც მას აღმოვაჩენთ, მაშინ მუსიკის გაშიფრვასაც შევძლებთ“⁴.

ზემოთ მოტანილი არც ერთი მაგალითი არ ადასტურებს უძველეს მუსიკაში ჰარმონიის გამოყენებას. მრავალ ინსტრუმენტს ჰქონდა ჰარმონიის გაჟღერების შესაძლებლობა, მაგრამ, როგორც ჩანს, მუსიკოსები ამისგან თავს იკავებდნენ.

შენიშვნები

¹ კაუკასიაში 11-სიმიანი არფის გავრცელების შესახებ ცნობას გვაწვდის კურტ ზაქსი (Sachs, 1937: 53-69).

² ორბგერიანი ინტერვალი, დიქტორდი, ან წყვილი სიმი.

³ ვესტის კრიტიკა სხვადასხვანაირ ინტერპრეტაციას აძლევს ჰურიტულ ჰიმნებს (West, 1994: 171-174).

⁴ პირადი საუბრები, 1991.

BO LAWERGREN
(USA)

ANCIENT ANGULAR HARPS

Angular harps were used for a very long period, 1900 BCE to 1700 CE. They were largely confined to Asia, beginning in western Asia and eventually reaching eastern Asia, more than two millennia later. In the history of harps, Europe only emerged a thousand years ago with the development of the modern frame harp. That's only a millennium of modern harps – also known as “pillar harps” – whereas the early harp existed for 3,600 years in Asia until it largely died out 300 years ago. Only here in Caucasus (the Georgians, Ossetians and Abkhassians) and in a small part of Siberia [the territories of the Khanty (Ostyak) and Mansi people] did it survive.

Brief History, 1900 BCE – 1700 CE

Angular harps arose in Mesopotamia about 1900 BCE, the date of depictions on two terracotta plaques (fig. 1, 2). One is a vertical angular harp, the other a horizontal one. A millennium before angular harps entered the scene, arched harps had dominated in Mesopotamia (fig. 3), but they disappeared when angular harps arose in 1900 BCE. Only in India did they remain (fig. 4). India became the only source of arched harps in Asia, and from there arched harps spread into SE Asia, e.g., to Burma (fig. 5).

From Mesopotamia, angular harps spread to neighboring Iran and within a few centuries to other neighboring regions. The speed of migration varied from culture to culture. For example, angular harps arrived in Egypt around 1400 BCE – 500 years after Mesopotamia (fig. 6). But they did not reach Greece until about 450 bce, which is 1500 years after Mesopotamia (fig. 7). Something prevented harps from entering Greece. Most likely, it was a proscription against instruments with many strings. The attitude was expressed in a dialogue by Socrates. He did not want mixing of modes, but many-stringed instruments facilitated mixing. So, Socrates discouraged the use of harps, a typical multi-stringed instrument.

Israel was another society where harps were not accepted until late in the first millennium BCE. There were no harps when David lived. In the Hebrew Bible he played the kinnor, a lyre. But when the bible was translated into European languages in the 16th century, kinnor was mistranslated as harp.

Meanwhile, angular harps continued to thrive in Iran and Iraq. During the 7th century CE Islam conquered the region and harps soon became part of Islamic culture. The religion spread, and so did harps, for example to Turkey. Much later, between the 13th and 16th centuries, they became favorite objects illustrated in Islamic books (fig. 8).

Muslim rulers wished to spread the faith to Europe, and they succeeded on two fronts: Spain and the Balkans. Their armies pushed into Spain around 700 CE, and that brought angular harps to Spain. Around 1250 it is painted in a book called *Libro de los Juegos* (Book of Games) commissioned by Alfonso X, the Christian king of northern Spain (fig. 9). He was a learned man who, also, is said to have composed many songs, known as the *Cantigas de Santa Maria*.

At his time, the Cantigas may have been played on the kugo, but in modern time, Tomoko's performance is the only one on this type of instrument.

Here is one of the last kugos documented in Constantinople, today's Istanbul, in Turkey (fig. 10). It was drawn by the Danish artist Melchior Lorch who lived there 3 years in the 16th century.

We like to play music from the time, and region, when and where angular harps existed, but few tunes have survived from the heartland of Muslim culture: Arabia, Iran, Iraq, and Turkey. But we have one tune from Iran, a song called *Qawl* which appeared in a book from 1300.

Horizontal Steppe Harps in Xinjiang

So far, I have dealt with vertical harps, but the Georgian harp, *changi*, is horizontal (fig. 11). That type of harp was often shown during the Assyrian empire (900-630 BCE) with capitals were Nimrud and Nineveh. Its territory was vast, but did not include Georgia. Dominating the capitals were large palaces, their stone walls and copper gates covered with reliefs illustrating royal exploits. Horizontal harps were prominent subjects on these illustrations. They had arisen long ago in Mesopotamia, and were now shown as important participants in the Assyrian cult. Here is a pair of harps in front of an altar loaded with sacrificial items. King Ashurbanipal (around 650 BCE) pours a libation over four lions killed in a hunt, while a fifth lion is carried in from the left side.

The design of Assyrian harps is clear (fig. 12). They have 9 strings. The player's left hand was pressed against the strings, while the right hands held long narrow plectra. Three typical examples are shown at the top of the figure and line-drawings are given below. Maybe, such harps also migrated to Georgia long ago. One can only speculate¹.

These Assyrian reliefs have been known for 150 years, but similar extant harps have recently been excavated in the desert region in north-western China (fig. 13). These are dated to the fifth century BCE – two centuries after the Assyrian ones. Before Chinese archaeologists excavated these harps, similar ones had already been found at Pazyryk and Olbia. All have 5 strings, whereas all Assyrian ones have 9. Apart from that, steppe harps and Assyrian harps are similar and it is reasonable to assume they were played the same way. They were held horizontally and played with a long plectrum. Here is a map that shows the find spots (fig. 14).

Did Harps Play Chords?

Harps have many strings, and some musicologists have speculated these were used to play chords or some kind of harmonic foundation for the tunes. I doubt it.

Consider China which had large sets of bells during the Bronze Age. One set from 433 BCE, belonging to the Marquis Yi of Zeng (fig. 15), had 65 bells and could play a full set of chromatic pitches across more than four octaves (Lawergren, 2000: 47). From that time, no notation has survived and we don't know what was played. But when the first notation finally emerged in China (618-907 CE), it lacked harmony. Instrumental parts were given for mouth organs, zither, and lute, and all play in unison – with very small variations. Evidently, the many instruments played heterophonically – not harmonically.

Some 50 years ago archaeologists excavated a tablet from about 1300 BCE; it was written in the Hurrian language at Ugarit, and it contained musical notation, now called the "Hurrian hymn". The text contained terms like *kitmum* and *qablūtum* which were already known from the "tuning tablets" excavated at Nippur, Mesopotamia, dated 500 BCE (Gurney, 1994). Each term indicates two pitches²

located at fixed positions along a musical scale (e.g., C and F, or C and G, or D and A), not a single pitch as Western notation does. The tuning tablets, which describe how strings should be tuned, state that a pair of strings (pitches) may sound “clear” or “unclear.” The unclear interval could be cleared by increasing the string tension. Given these clues, scholars understood that “unclear” referred to the interval of a diminished fifth (*tritonus*), e.g., the interval F-B which would be “cleared” when changed to F#-B.

For the Hurrian hymn such dichords lead to problems. Anne Kilmer simply accepted that a chord was played at the position of each dichord, but most scholars rejected her idea, believing that such early music did not have harmony (Kilmer, 1974). David Wulstan, who offered the first decipherment, proposed that the performer played a scale from the lower to the upper note in the dichord (Wulstan, 1971). Marcelle Duchesne-Guillemin (1980) made runs between the two tones of the interval and compared her suggestion to the melismas of Jewish folksongs (Duchesne-Guillemin, 1980). Raoul Vitale prescribes runs between the end points of the dichords (Vitale, 1982). Martin West noticed that the lowest tone of each dichord stayed at the same pitch for long sequences of dichords (West, 1994); he stuck with those and his tunes became monotonous. Theo Krispijn went back to two-note chords, but his were completely different from Kilmer’s (Krispijn, 2002)³.

Scholarly opinion has not yet coalesced around any one interpretation of the Hurrian hymn. Kilmer promotes her effort tenaciously, even issuing an instructional LP, and her idea has penetrated to the masses (e.g., <http://www.greenwych.ca/evidence.htm>), but it has not convinced scholars in the field. Another scholar, David Wulstan, who published the first decipherment, told me 15 years later: “I don’t know if I was right, but I am sure all others are wrong.” In 1991 the Israeli musicologist Bathya Bayer considered crucial information to be missing: “when it turns up, we may be able to decipher the music”⁴.

None of the examples cited here document the use of harmony in ancient music. Many instruments were capable of playing harmony but, apparently, they abstained from doing so.

Notes

¹ Curt Sachs provides the information on the dissemination of 11-stringed harp in the Caucasus (Sachs, 1937: 53-69).

² A two-note interval, a dichords, or a string pair.

³ West critiques various attempts to interpret the Hurrian hymn (West, 1994: 171-174).

⁴ Private communication, 1991.

References

- Duchesne-Guillemin, Marcelle. (1980). “Sur la restitution de la musique hourrite”. In: *Revue de Musicologie* 66, no. 1:5–26.

Gurney, O.R. (1994). "Babylonian Music Again". In: *Iraq*, 56: 101-106.

Kilmer, Anne Draffkorn. (1974). "The Cult Song with Music from Ancient Ugarit: Another Interpretation." In: *Revue d'Assyriologie*, 6: 69-82.

Krispijn, Theo. (2002). "Musik in Keilschrift, Beiträge zur altorientalischen Musikforschung". In: *Studien zur Musikarchäologie* III. P. 465-479. Edited by Hickmann, Ellen, Kilmer, Anne D. and Eichmann, Ricardo. Rahden: Verlag Marie Leidorf.

Lawergren, Bo. (2000). "Strings". In: *Music in the Age of Confucius*. P. 65 – 85. Editor F. So, Jenny. Washington: Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Seattle/London: University of Washington Press.

Lawergren, Bo. (2003) "Western Influences on the Early Chinese Qin-Zither". In: *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* 75: 79-109.

Lawergren, Bo. (2008). "Angular Harps Through the Ages; a Causal History". In: *Studien zur Musikarchäologie* VI, P: 261-281. Editors: Both, Arnd Adje, Eichmann, Ricardo, Hickmann, Ellen and Koch, Lars-Christian. Rahden: Orient-Archäologie 22.

Vitale, Raoul. (1982). "La musique seméro-accadienne: gamme et notation musicale". In: *Ugarit-Forschungen*, 14:241-263.

West, M. L. (1994). "The Babylonian Musical Notation and the Hurrian Melodic Texts". In: *Music and Letters*, 75:161-179.

Wulstan, David. (1971). "The Earliest Musical Notation". In: *Music and Letters*, 52:365-82.

Sachs, Curt. (1937). *Muzikalnaia kultura drevnego mira (Musical Culture of the Old World)*. Leningrad: Muzgiz. (in Russian)

სურათი 1. კუთხოვანი არფა, ვერტიკალური, მესოპოტამია ძვ. წ. დაახლოებით 1900 წ.

Figure 1. Angular harp, Vertical, Mesopotamia, ca. 1900 BC



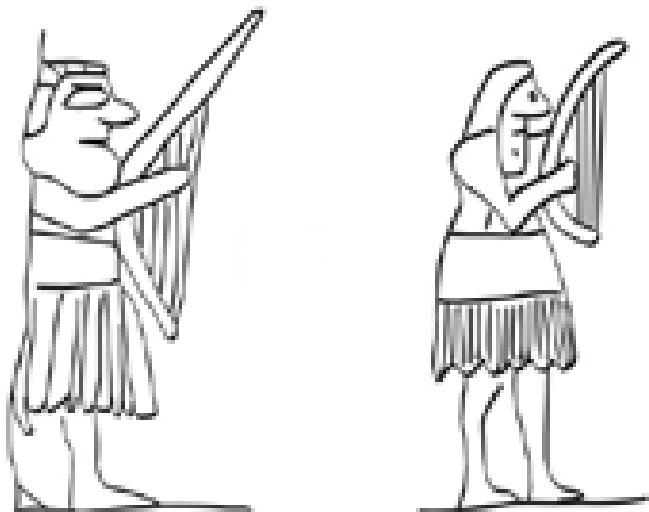
სურათი 2. კუთხოვანი არფა, ჰორიზონტალური, მესოპოტამია ძვ. წ. დაახლოებით 1900 წ.

Figure 2. Angular harp, Horizontal, Mesopotamia, ca. 1900 BC



სურათი 3. თაღოვანი არფა, ვერტიკალური, მესოპოტამია ძვ. წ. დაახლოებით 2600 წ.

Figure 3. Arched harp, Vertical, Mesopotamia, ca. 2600 BC



სურათი 4. თაღოვანი არფა, ინდოეთი, ჩვ. წ. დაახლოებით 100 წ.

Figure 4. Arched harp, India, ca. 100 AD



სურათი 5. თალოვანი არფა, მიანმა (ბირმა), თანამედროვე

Figure 5. Arched harp, Myanmar (Burma), contemporary



სურათი 6. ეგვიპტური კუთხოვანი არფები, მარცხნივ: დღემდე შემორჩენილი ძვ.წ. დაახლოებით 1450 წ. მარჯვნივ: უსინათლო არფაზე დამკვრელი და მედოლე, კედლის რელიეფი ძვ.წ. დაახლოებით 350 წ.

Figure 6. Egyptian angular harps. *Left:* Extant harp, ca. 1450 BC. *Right:* Wall relief of a blind harper with a drummer, ca. 350 BC



სურათი 7. არფის ილუსტრაციები ანტიკურ ლარნაკებზე, ძვ.წ. დაახლოებით 400 წ.ა.

კუთხოვანი არფა საყრდენი ძელით; ბ. მბრუნავი არფა; გ. კუთხოვანი არფა

Figure 7. Harps illustrated on Attic vases, ca. 400 BC. a: Angular harp with supporting rod. b: Spindel harp. c: Angular harp



სურათი 8. კუთხოვანი არფა და მოცეკვავე. ნახატი ისლამური ირანული წიგნიდან ჰერატი, ავღანეთი (დაახლოებით, 1426 წ.)

Figure 8. Angular harp and dancer painted in an Islamic Iranian book from Herat, Afghanistan, ca. 1426



სურათი 9. კუთხოვანი არფა, ილუსტრაცია ჭადრაკის თამაშის წიგნის შორეულ მარჯვენა კუთხეში. სურათი დაემატა ესპანეთის მეფე ალფონსო X-ის ბრძანებით 13 საუკუნეში

Figure 9. An Angular harp illustrated on the far right in the book *El Libro los Juegos de Ajedrez, Dados y Tablas*. The picture was added under the direction of King Alfonso X of Spain in the 13th century



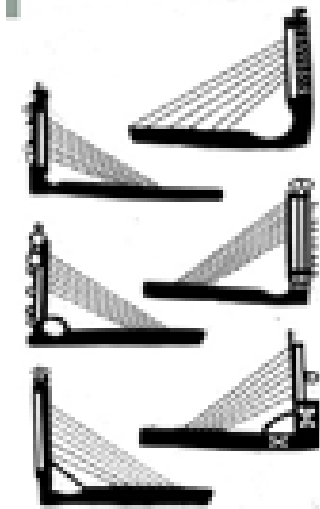
სურათი 10. კუთხოვანი არფა, ნანახი და დახატული მელქიორ ლორქის მიერ კონსტანტინოპოლში, 1570

Figure 10. An Angular harp observed and drawn by Melchior Lorch in Constantinople (later renamed Istanbul), 1570



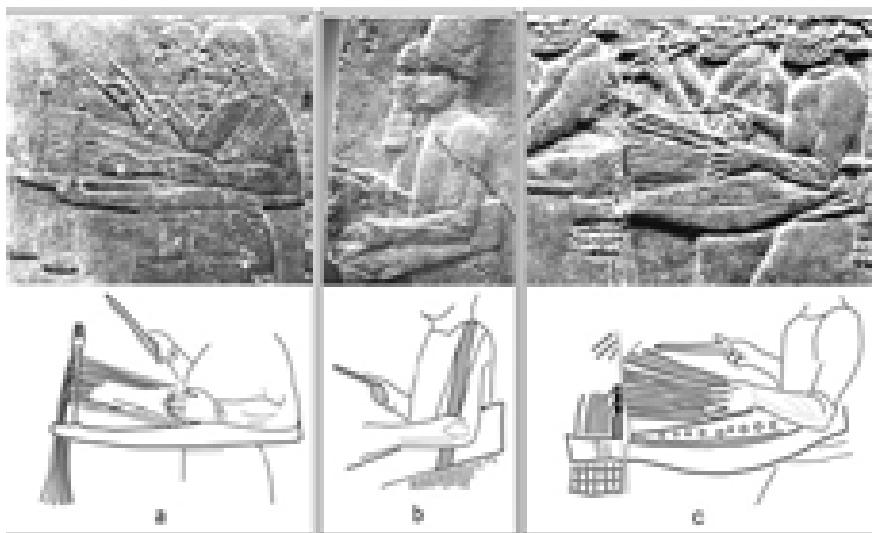
სურათი 11. ჰორიზონტალური კუთხოვანი არფა საბჭოთა კავშირის ხალხების მუსიკალური ინსტრუმენტების ატლასიდან. შესრულებულია კ. ვერტკოვის, გ. ბლაგოდატოვისა და ე. იაზოვიცკაიას მიერ

Figure 11. Horizontal Angular harps shown in *Atlas of Musical Instruments of the Peoples inhabiting the USSR* by K. Vertkov, G. Blagodatov, and E. Iazovitskaia



სურათი 12. ორი კუთხოვანი არფა აშურბანიპალის სასახლის კედლის რელიეფიდან (ნინევი/ერაყი), ძვ.წ. 7 საუკუნე. ქვევით ამ რელიეფების ნახატები

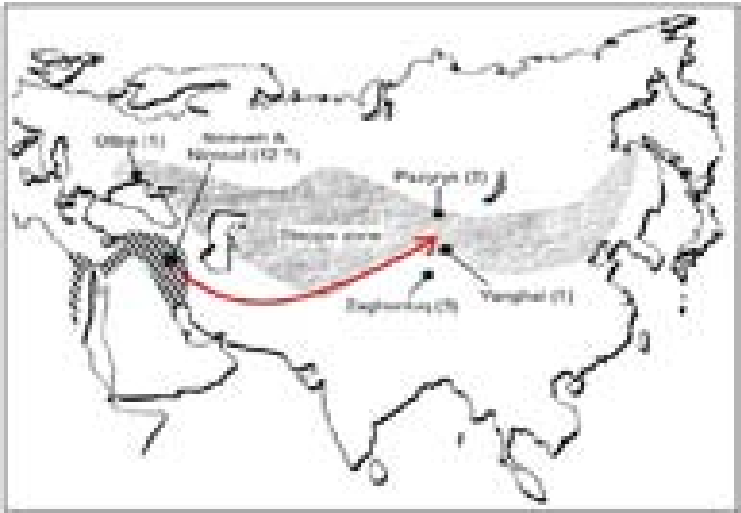
Figure 12. Pairs of Horizontal Angular harps shown on Assyrian wall reliefs in Assurbanipal's palace at Nineveh (Iraq), seventh century BC. On the bottom are my line drawings of the reliefs



სურათი 13. ჰორიზონტალური კუთხოვანი არფა ცენტრალური აზიიდან ძვ. წ. დაახლოებით 500 წ. (Lawergren, 2003: 89-90)
Figure 13. Horizontal Angular harps from Central Asia, ca. 500 BC. (Lawergren, 2003: 89-90)



სურათი 14. რუკაზე მონიშნულია სტეპური არფის გავრცელების არეალი
Figure 14. Find spots for Steppe harps



სურათი 15. 65 ბრინჯაოს ზანზალაკის კომპლექტი ცენგის მარკიზის სამარხიდან ძვ.წ. 43 წელი
ლეიგუდუნი, ჩინეთის ჰუბეის პროვინცია

Figure 15. The set of 65 tuned bronze bells found in the tomb of Marquis Yi of Zeng, buried 433 BC
at Leigudun, Hubei Province, China



მრგვალი მაგიდა I

**ქართული და ევროპული
შუა საუკუნეების მუსიკის მოღალობა**

ROUND TABLE I

**MODALITY OF
GEORGIAN AND EUROPEAN MUSIC**

წამყვანი: პოლო ვალეჰო

პოლო ვალეჰო მიესალმა მონაწილეებს და დამსწრეთ მოკლედ უამბო შემოთავაზებულ თემაზე მრგვალი მაგიდის მოწყობის იდეის ისტორია. მას შემდეგ, რაც იგი 2006 წელს თბილისში, სიმპოზიუმზე პირველად გაეცნო ქართულ მრავალხმიანობას, თავის უფროს კოლეგასა და მასწავლებელთან, სიმპა არომთან ერთად მისი შესწავლა დაიწყო. სიმპა არომს მრგვალი მაგიდის მონაწილეთა წინაშე წარდგენა არ ესაჭირობა, იგი 2002 წლიდან თითქმის ყველა სიმპოზიუმის მონაწილეა და მას აქ უკვე იცნობენ, როგორც მსოფლიოში აღიარებულ ეთნომუსიკოლოგს, მრავალხმიანი ჩაწერის ორიგინალური მეთოდის გამომგონებელსა და აკა პიგმეებისა და სხვა ხალხების ინტრუმენტული პოლიფონიის მკვლევარს, ფუმიო კოიცუმის პრესტიჟული ეთნომუსიკოლოგიური პრემიის ლაურეატს. არომსა და ვალეჰოზე განსაკუთრებული შთაბეჭდილება ქართული პოლიფონიის ჰარმონიულმა მხარემ მოახდინა, რის გამოც მათ გადაწყვიტეს, გამოეკვლიათ ქართული მრავალხმიანობის აკორდიკის სინტაქსი. მათი მუშაობა მიმდინარეობდა ქართველ შემსრულებლებთან და მეცნიერებთან მჭიდრო კონტაქტში, კერძოდ, ანსამბლებთან ბასიანი და მზეთამზე, რუსუდან წურწუმასთან, სოსო ჟორდანიასთან, თამაზ გაბისონიასთან, დათო შულღიაშვილთან, სვიმონ ჯანგულაშვილთან და ანზორ ერქომაიშვილთან. განსაკუთრებით მჭიდროდ თანამშრომლობდნენ ანსამბლ „ბასიანთან“, რომლის წევრები მათ ეხმარებოდნენ თავიანთი ექსპერიმენტების შემოწმებაში. მეცნიერებმა და ანსამბლმა არა ერთი ერთობლივი პროექტი განახორციელეს – გამართეს ქართული მუსიკის ლექცია-კონცერტები ესპანეთში, იტალიაში... მუშაობის პროცესში ს. არომსა და პ. ვალეჰოს გაუჩნდათ მოსაზრებები ადრეული შუა საუკუნეების ევროპული და ქართული მრავალხმიანობის მოდალობაში გარკვეული სააზროვნო პრინციპების მსგავსების შესახებ.

სწორედ ამიტომ, მათ კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრთან ერთად, გადაწყვიტეს 2014 წლის სიმპოზიუმზე მოეწყოთ მრგვალი მაგიდა, რისთვისაც სიმპოზიუმზე მოიწვიეს მედიევალური მუსიკის უცხოელი სპეციალისტები.

პოლო ვალეჰომ დამსწრეთ წარუდგინა ამ სესიისათვის სპეციალურად მოწვეული ორი სტუმარი – დრ. სუზან რანკინი, კემბრიჯის (დიდი ბრიტანეთი) უნივერსიტეტის შუა საუკუნეების მუსიკის პროფესორი, რომელიც ამავე დროს ადრეული შუა საუკუნეების მუსიკალური წყაროების პალეოგრაფიითაა დაინტერესებული და ნოტებზე გადააქვს ორხმიანი ჰიმნები; დრ. არტურო ტელო, მადრიდის უნივერსიტეტიდან კომპლუტენსეს მუსიკოლოგიის დეპარტამენტის პროფესორი და შემსრულებელი. იგი იკვლევს შუა საუკუნეების ესპანურ ხელნაწერებსა და ამ ეპოქის მუსიკაში გამოსახულებას, სიტყვიერებასა და დამწერლობას შორის კავშირს. ქართული მხრიდან, მრგვალი მაგიდის ძირითადი მომხსენებელია დ-რი სვიმონ ჯანგულაშვილი, რომელიც, ამავე დროს, საეკლესიო გუნდის რეგენტი და შესანიშნავი მუსიკოსია. მან წინასწარ მოგვწოდა დასავლეთ საქართველოს გელათისა და შემოქმედის სკოლების რამდენიმე საგალობელი, რამაც შესაძლებლობა მისცა ჩვენს უცხოელ კოლეგებს ჩამოსვლაზე გასცნობოდნენ მათ.

წამყვანმა სიტყვა გადასცა დრ. არტურო ტელოს

არტურო ტელო: პირველ რიგში, მინდა მადლობა გადავუხადო პოლო ვალეჰოსა და სიმპოზიუმის ორგანიზატორებს, რომ მომცეს ამ საინტერესო მრგვალ მაგიდაში მონაწილეობის საშუალება; დარწმუნებული ვარ, ამ სესიას განსაკუთრებული შედეგები ექნება.

ვგრძნობ, რომ სხვა რეალობიდან ვარ მოსული, კერძოდ გრეგორისეული, ლათინური ლიტურგიკული გალობის, შუა საუკუნეების რომაული ლიტურგიის მონოდიური და პოლიფონიური გალობის სამყაროდან. თუმცა, სულ არ ვგრძნობ თავს უცხოდ, შესაძლოა, იმის გამო, რომ თავიდანვე მოვიხიბლე ქართული საეკლესიო მუსიკით. უნდა აღვნიშნო, რომ ჩემი გამოსვლა უფრო შეკითხვებისა და საკითხების შეჯამება იქნება, ვიდრე მოხსენება და იმედი მაქვს, მაპატიებთ, თუ ზოგიერთი მათგანი ბუნდოვანად მოგეჩვენებათ.

შევეცდები, მოკლედ ვისაუბრო. მაგრამ მაინც, მინდა გამოვხატო არაჩვეულებრივი ქართული საეკლესიო გალობის სწავლის მოკრძალებული სურვილი და საჭიროება, რაც ძალიან დამეხმარება ზოგადად, ლიტურგიკული მუსიკის გაგებაში.

მაშ ასე, პირველი კითხვა ძალიან მკაფიო იქნება. ჩვენ ვსაუბრობთ არა ნებისმიერ, არამედ ლიტურგიკულ გალობაზე, რომელიც შედგება ორი აუცილებელი კომპონენტისგან: სიტყვისა და მუსიკისგან. საეკლესიო გალობაში, ყოველ შემთხვევაში, ფრანკო-რომანულში მაინც, მუსიკის გარდა, სიტყვიერი ტექსტიც საყრდენია, ანუ, სწორედ ის არის გზავნილის საბოლოო მიზანი, რაც უკვე ითქვა. მუსიკა კი გვეუბნება, როგორ არის ნათქვამი სიტყვები, რომლებიც ღმერთისაგან მოდის.

ყველაფერს გარემოება განაპირობებს. იმ რეპერტუარშიც კი, რომელსაც ჩვენ ახალ კომპოზიციას ვუწოდებთ და სადაც სიტყვა პირდაპირ ბიბლიიდან არ არის აღებული, ამ პრინციპს რამდენადმე კანონის ფუნქცია აქვს. ტექსტი, რომელიც, შესაძლოა იყოს როგორც პოეტური, ისე პროზაული (სახარების ლათინური თარგმანი მთლიანად პროზაულია), განსაზღვრავს სტრუქტურას, დამატულ მომენტებსა და შესვენებას, სინტაქსურ არტიკულაციებს (განსხვავებებს, როგორიცაა ორწერტილი, მძიმე და ა.შ.), გალობის სტილს (სილაბური, ნეგმური ან მელიზმური), კილოს (კილოს რაობაზე, ალბათ, ბევრი უნდა ვისაუბროთ), ორნამენტაციის ხარისხს, შესრულების ტიპს (პირდაპირი/სოლისტი, ანტიფონური ან რესპონსორული), ჟანრს (ფსალმოდირი, რეჩიტატიული ან თავისუფალი) და სხვ. თავისთავად, ჩნდება შეკითხვა: ასევე განსაზღვრავს თუ არა ტექსტი ქართული საეკლესიო გალობის ბუნებას? მე ვფიქრობ, განსაზღვრავს, მე არ მესმის ქართული, მაგრამ ჩვენ უნდა ვიფიქროთ ამაზე. უფრო მეტიც, როგორი ტექსტები იგალობება (ბიბლიური, პოეტური, და ა.შ.)?

წინა კვირას ბედმა გამიღიმა და დავესწარი ღვთისმსახურებას სამების საკათედრო ტაძარში. გარდა იმისა, რომ ღვთისმსახურებით აღფრთოვანებული დავრჩი, შევამჩნიე, რომ სრულდებოდა კვინტი დაშორებულ სამ პარალელურ ხმას შორის განაწილებული ლიტურგიული რეჩიტატივი. რასაკვირველია, ინტონაცია და კადანსი უფრო კონტრაპუნქტულად იყო დამუშავებული. ეს მართებულიცაა, ვინაიდან ტექსტთან არის დაკავშირებული, რადგან დასავლური ლათინური ლიტურგიის გალობა (არა მარტო ფრანკო-რომანული) კილოურად ფსალმუნებიდან უნდა მოდიოდეს. თხრობის პროცესში ძლიერდებოდა ტექსტში მკაფიო კილოური აღმასვლა, სიტყვების აღმასვლა ან დაღმასვლა ფინალში, ტექსტის სინტაქსური გარკვევის მცდელობა. სხვადასხვა მელოდირი კილოები მარტივი რეჩიტატივიდან წარმოიქმნა, პედაგოგიური მიზნებით, ჩვენ შევთანხმდით რვაზე: რვახმის სისტემა. შეიძლება თუ არა, რომ მსგავსი ჰიპოთეზა ქართულ გალობაშიც დავუშვათ? რა თქმა უნდა, ეს, გარკვეულწილად, მიანიშნებს, რომ რაღაც მომენტში საქართველოშიც არსებობდა მონოდიური გალობა, მაგრამ არ ვიცი, კვლავაც არსებობს თუ არა იგი ამ ლიტურგიის თვალსაწიერში?

ერთხმიანობასა და მრავალხმიანობას შორის ურთიერთობა ჩემში კიდევ ერთ შეკითხვას ბადებს: ფრანკო-რომანულ ლიტურგიაში, მრავალხმიანობა არ არის გალობის შემადგენელი,

ე.ი ის არის ორნამენტი, გაძლიერება რიტორიკული ორნამენტის საშუალებით. იგი ყოველთვის საჭიროებს წინასწარ მონოდიურ მელოდიას და მისგან ჩნდება ორგანუმი, სიმფონია. ეს მართებულია, რადგან მრავალხმიანობის კომპოზიციური შეგრძნება, შუა საუკუნეებში მაინც, არა ვერტიკალური, არამედ ჰორიზონტალურია, მე ვიტყვდი, ტერასული. პირველი მოიცავს ხმას, შემდეგს, კიდევ შემდეგს და ა.შ. კარგი იქნებოდა, იგივე გვეკითხა ქართულ მრავალხმიანობაზე.

ამ პრინციპის საილუსტრაციოდ მომყავს მაგალითი (სურ. 1; მაგ. 1; აუდიომაგ. 1, 2, 3) სანტიაგო დე კომპოსტელას საკათედრო ტაძრის (XII ს.) კალიქსტუსის ხელნაწერიდან. ეს არის ლათინური *Kyrie Cunctipotens genitor dues*. საში ნაწილიდან (*Pater, Filius, et Spiritus Sanctus*) თითოეულში მონოდიური მელოდია იმღერება ბავშვის ხმით, ოფიციალური ბერძნული ტექსტით, შემდეგ ამ ჰანგზე სრულდება ორგანუმი, ამჯერად ლათინური ტექსტით. ტექსტი ასეთია:

ა. *Cunctipotens genitor Deus omncreator eleison* [ყოველისშემძლე მამაო, ღმერთო, შემოქმედო ყოველისა, შემიწყალე]

ბ. *Christe dei forma virtus patrisque Sophia eleison* [ქრისტე, ღმერთის დიდებო, მამის ძალა და სიბრძნე, შეგვიწყალე]

გ. *Amborum sacrum spiramen nexus amorque eleison* [წმინდა სუნთქვაო, შერწყმავ და ორივეს სიყვარულო, შეგვიწყალე]

ფრანკო-რომანულ ლიტურგიაში ხშირად გვხვდება ასეთი პრინციპი: მცირე-ტექსტიანი საგალობელი უფრო გამშვენებულია, მუსიკალური ორნამენტაციისა და პოლიფონიისკენაა მიდრეკილი, მაშინ, როდესაც უხვტექსტიან საგალობელს მეტი შინაარსობრივი დატვირთვა აქვს, სილაბურია – თითო მარცვალი ყოველ ნოტზე. იგივე ხდება თუ არა საქართველოში?

მსურს ჩემი საუბარი დავასრულო კილოსთან დაკავშირებული რამდენიმე შეკითხვით: არის თუ არა ქართულ მუსიკაში, მარტივი ფინალისის გარდა, კილოსთვის დამახასიათებელი სხვა ელემენტები და განმეორებადი მოტივები? აქვს თუ არა ყოველ კილოს განსაზღვრული, დამახასიათებელი ხასიათი? და რა როლს ასრულებს ამაში ტექსტი?

სიუზან რანკინი: თქვენს წინაშე ვარ, როგორც ერთგვარი დესპანი – ყოველ შემთხვევაში თავს ასეთად ვგრძნობ, დასავლეთ ევროპის შორეული ნაწილიდან (ირლანდიელი ვარ) და რაც უფრო მთავარია, შუა საუკუნეების დასავლეთევროპული მუსიკის ისტორიის სტიპენდიანტი.

ჩემი სამეცნიერო ნაშრომის თემაა ნოტირება – გრიგორისეული საგალობლების პირველი ნოტირებული ნიმუშები. ასევე, ინტენსიურად ვმუშაობ ადრეულ ევროპულ პოლიფონიურ მუსიკაზე.

ეს მუსიკა, რომელიც შეიქმნა და ნოტებზე გადაიტანეს მეოთხე-მეხუთე საუკუნის დასაწყისში, თანამედროვე მსოფლიოსათვის თითქმის უცნობია, თუმცა კი დიდი ინტერესის საგანს წარმოადგენს. ამდენად, როდესაც სიმჰა არომმა შემოძთავაზა დავხმარებოდი ქართულ პოლიფონიაზე მუშაობაში, მაგალითად, შუა საუკუნეების დასავლურ მუსიკასთან პარალელების მოძებნაში ან შუა საუკუნეების მუსიკის გააზრების ისეთი გზების მოძებნაში, რაც ქართული მუსიკის გაგებაში დაეხმარებოდა, წინააღმდეგობა ვერ გავუწიე. სიმჰამ დიდი გამოწვევის წინაშე დამყენა: ვესტუმრო ქვეყანას, სადაც იდენტურობა მუსიკაში მსოფლიოს რომელიმე სხვა ქვეყანაზე მეტადაა გამოხატული, თანაც გაგებდო და ვისაუბრო ქართულ მუსიკაზე, ბოლო

ორი თვის მანძილზე ჩემს თავს ხშირად ვეკითხებოდი „როგორ აღმოვჩნდი ამ ამბავში?“. აქედან ნათლად ჩანს, რომ ჩემი თავი გარეშე პირი მგონია და დღეს მხოლოდ შეკითხვებს დავსვამ ქართული მუსიკის შესახებ.

ვიდრე ვისაუბრებ მრგვალი მაგიდისთვის განკუთვნილ მასალაზე, მინდა რამდენიმე სიტყვით გავიხსენო ზიგფრიდ ნადელის 1933 წელს გამოცემული ნაშრომი. იმ დროს უკვე გამოცემული იყო ნაშრომები შუა საუკუნეების ევროპულ პოლიფონიასა და მისი შექმნის შუა საუკუნეებში არსებულ თეორიაზე. ეს გამოგვადგება იმის ახსნაში, თუ რატომაა ნადელის ზოგიერთი შენიშვნა არასწორი (მაგალითად, ზოგიერთი ქართული ნიმუშისა და XII საუკუნის *organum purum*-ის შედარება). შესაძლოა, ეს იყოს ყველაზე მნიშვნელოვანი კავშირი, რომელსაც ის ზედავს ქართული პოლიფონიის ძირითად ფორმებსა და პარალელურ ორგანუმს შორის, რომელიც, დაახლოებით, IX საუკუნიდანაა ცნობილი.

იმდროინდელ თეორიაში წარმოდგენილი პარალელური *organum* ორნაირია: ერთია კვინტებისა და ოქტავების მკაცრი პარალელური მოძრაობა, რაც არასოდეს ირღვევა, მეორე კი – პარალელურ კვარტებზე დამყარებული პოლიფონია, მაგრამ ცვალებადი ინტერვალებით, მათ შორის, უნისონით კადანსში.

საქმე ისაა, რომ კვინტებისა და ოქტავების პარალელური მოძრაობა ხშირად არის დამოუკიდებელი ხმების მოძრაობის საფუძველი, მაგრამ თითქმის არასდროს მინახავს ან გამოვლია, რომ ის ზუსტია. ქართულ მუსიკაში მე, აგრეთვე, ვერ ვიპოვე პარალელური კვარტებით მოძრაობა. ამგვარად, იქ, სადაც ნადელმა პირდაპირი კავშირები დაინახა, მე დიატონური მუსიკალური სისტემის გამოყენებით გამოწვეულ მსგავსებებს ვხედავ; ახლა მინდა ვიშუშაო უფრო ანალოგიის მოდელზე და არა ისტორიულ კავშირზე დასავლეთევროპულ და ქართულ პოლიფონიას შორის. თუ საერთო მახასიათებლები ვლინდება კულტურულად დამორებული მუსიკას შორის, მაშინ ჩვენ, ბოლოს და ბოლოს, გვექნება სასარგებლო ბაზა ისტორიული კავშირების დასამყარებლად, თუ ასეთები საერთოდ არსებობს.

ახლა წარმოვიდგენთ სამ ძალიან პატარა შემთხვევას, რომლებიც მიმართულია ზედმიწევნით გამოიკვლიოს, თუ როგორ ეწყობიან ნოტები ერთმანეთს სამხმანი პოლიფონიაში; ქართული მუსიკის ჩემ მიერ მოყვანილი ყველა მაგალითი აღებულია ამ მრგვალი მაგიდისთვის განკუთვნილი მასალიდან, ხოლო დასავლეთევროპული მაგალითები მიეკუთვნება მეთორმეტე საუკუნესა და მეცამეტე საუკუნის დასაწყისს.

1. პირველი შემთხვევა: მელოდისა და ჰარმონიის მიმართება (წმ. გიორგის ტროპარი)

ჩემი ერთ-ერთი პირველი შეკითხვაა, თუ როგორია კავშირი ხმებს შორის. მუსიკის აკორდული ბუნება – დიდი ინტერესი ვერტიკალური ჟღერადობის მიმართ ნათელია. სიმკა არომსა და პოლო ვალეპოს აქვთ მნიშვნელოვანი შედეგები იმის გამოვლენაში, თუ როგორ ხდება სისტემატად აკორდების არჩევა. მაგრამ მე, როგორც მელოდის მკვლევარმა, მინდა გავიგო, თუ როგორ ერწყმის ერთმანეთს მელოდია და ჰარმონია სიმღერის დროს. მუსიკაში, მით უმეტეს, ზეპირ ტრადიციაში (რომელიც ახასიათებს როგორც ევროპულ, ისე ქართულ მუსიკას), იმას, რასაც მღერის თითოეული შემსრულებელი, მისთვის აზრი უნდა ჰქონდეს არა მარტო მელოდის, არამედ ჯგუფის სოციალური სტრუქტურის თვალსაზრისითაც. მე ამას ვასაბუთებ მისი სიახლოვით ზეპირ ტრადიციასთან, სმენით, ნოტების გარეშე სიმღერასთან, რასაც ევროპული პოლიფონიის ბევრ ნიმუშში ვერტიკალურ კონსონანსზე მელოდური ხმის მოძრაობის უპირატესობასთან მიეყვარათ.

მაგალითად, წარმოგიდგენთ შუა საუკუნეების ევროპული პოლიფონიის სამი ნოტირებული სამხმანო ნიმუშიდან ერთ-ერთს (მაგ. 2, ვიდეომაგ. 1).

რა თქმა უნდა, იყო ერთზე მეტ ხმაში მელოდირი მოძრაობის წარმართვის საჭიროება, რამაც მიგვიყვანა კონტრაპუნქტის თეორიასთან, რომელიც პირველად მეთოთხმეტე საუკუნეში შეიქმნა. მაგრამ ქართულ პოლიფონიაში მე ვერ დავიწყებდი კონტრაპუნქტის ძებნას ევროპული გაგებით – არ მქონდა მიზეზი, მქონდა რაიმე მსგავსის მოლოდინი. ამიტომ, ვამჯობინე მარტივი, „პირდაპირი პროგრესიის“ (მოძრაობის) კონცეფცია. ამერიკელი მეცნიერის, სარა ფულერის (Sarah Fuller) შექმნილი ეს ტერმინი აღწერს ხმათა წყვილის მოძრაობის კონტრაპუნქტულ წესს დაძაბულობიდან გადაწყვეტამდე: ეს წესები ქმნიან კონტრაპუნქტული თეორიის საფუძველს და მათ სისტემატიზებულ გამოყენებას მუსიკაში შეიძლება თვალი გაავადვენოთ XIII-დან XV საუკუნემდე.

ქართულ ნიმუშებში მე ვეძებდი არა ამ სპეციფიკურ პროგრესიებს, არამედ განმეორებადობას, რომელიც მოქმედებდა დაძაბულობა-გადაწყვეტის სიტუაციაში. მათი პოვნა ადვილი იყო: ეს არის წმ. გიორგის ტროპარის ოთხი კადანსი, რომლებიც, პარალელურად დალაგების შემთხვევაში, მსგავსად მოძრაობენ მუსიკის დასასრულისკენ (მაგ. 3, ა, ბ, გ, დ). შემდეგ მე დავამატე იგივე დამამთავრებელი ფორმულის მქონე პასაჟი *გიხაროდენ, ღეთისძმობელო*-დან (მაგ. 4, ა, ბ).

ამ ფაქტმა დამარწმუნა, რომ მე შემეძლო სიმკასთან და პოლოსთან კამათი იმაზე, რომ ამ მუსიკაზე მუშაობის პროცესში შემხვდა გარკვეული კონტრაპუნქტული წესები – არა მარტო ორი ხმის „პირდაპირი პროგრესიაში“, არამედ სამ ხმაშიც. ვფიქრობ, შემდგომი კვლევა გაცილებით მეტ ნათელს მოჰფენს ამგვარ შემთხვევებს.

2. მეორე შემთხვევა: ურთიერთობა ხმებს შორის

ქართული პოლიფონიის ყველაზე ფუნდამენტური შეკითხვა:

როგორ ურთიერთობენ ხმები ერთმანეთთან – არის თუ არა ერთი მათგანი მთავარი, ანუ ორგანიზატორი, მათ შორის არსებობს წყვილური ურთიერთობა (მაგ., A და B, A და C), თუ ეს არის მთლიანი სამხმანო ქსოვილი, ან იქნება სამიდან ორ ხმას შორის უფრო ძლიერი ურთიერთობა (როგორც ეს ნაჩვენებია ქართული მუსიკის ზოგიერთ დამხმარე ლიტერატურაში). ჩემი შეკითხვების წყაროს ილუსტრაციისთვის, მომყავს *Verbum partis*-ი, რომელშიც ყველაზე დაბალი ხმა, უდავოდ, იყო სამხმანო კომპოზიციის საწყისი პუნქტი; იგივე ჰიმნი სხვა წყაროებში შეიძლება ვიპოვოთ, როგორც ერთხმანი სიმღერა; ორხმანი ვარიანტის მელოდია ყოველთვის დაბლაა პოლიფონიურ ქსოვილში.

მეორე შეკითხვა: როგორ არის აგებული სამხმანო ქსოვილი? (მაგ. 2)

წყვილური ხმების უპირატესად საპირისპირო მოძრაობითა (საპირისპირო მოძრაობა წახალისებულია) და ხმებს შორის არასრული და სრული კონსონანსების წარმოქმნით, ადვილი გასაგებია, თუ როგორ იქმნება ეს სამხმანო ქსოვილი: ეს არ არის $A+B$, და არც $A+B+C$, არამედ $A+B$, შემდეგ $A+C$, შემდეგ $(A+B)+(A+C)$.

კარგად მოგეხსენებათ, რომ ქართულ მუსიკაში მე ვერ ვიპოვიდი ამ მახასიათებლებს, მაგრამ მე ეს არ ვიცოდი და, რაც უფრო მნიშვნელოვანია, მომიხდა მუსიკის ღრმად წვდომის გზების ძიება. ამ პროცესში ვეცადე ამ შეკითხვებზე პასუხების პოვნა და ვიპოვე კიდევ ზოგიერთი საინტერესო რამ: ზოგიერთ ნიმუშში აღმოვაჩინე, რომ განაპირა ხმების მოძრაობები ეფუძნება ოქტავურ და კვინტურ ურთიერთობებს, ამ ინტერვალების გაშუალებული მონაცვ-

ლეობით (მაგ. 5).

ეს ასევე დამახასიათებელია ევროპული სამხმიანი ქსოვილისათვის, როგორც მე-13 საუკუნეში სკოლის მოსწავლეების მიერ ბოვეს კათედრალურ ტაძარში შესრულებულ, ცნობილ სიმღერაში სახელარზე (*Orienis patribus*) (ვიდეომაგ. 2).

მნიშვნელოვანი განსხვავება შუა საუკუნეების ევროპულ და ქართულ ნიმუშებს შორის არის მოცულობა, რომლითაც ევროპულ ნიმუშებში გამოყენებულია ხმათა საპირისპირო მოძრაობა, როგორც ძირითადი პრინციპი, მაშინ როდესაც ქართული ნიმუშებში, როგორც ჩანს, უპირატესობა ენიჭება პარალელურ მოძრაობებს, საპირისპირო მოძრაობის მოკლე პასაჟებით. მაგრამ მე კარგად არ ვიცნობ ქართულ მუსიკას და ამის შესახებ მეტი არაფრის თქმა შემიძლია.

როგორც ევროპულ, ისე ქართულ მაგალითებში ოქტავისა და კვინტის მონაცვლეობა ემყარება ერთ სტრუქტურულ წესს ვერტიკალური ჟღერადობის სივრცის შესაქმნელად, რომელშიც შეიძლება განთავსდეს შემდეგი ხმა. მაგრამ ევროპული და ქართული ნიმუშების შედარების საინტერესო შედეგს წარმოადგენს ის გზა, რომელიც ავლენს მესამე ხმის ორგანიზების უაღრესად განსხვავებულ წესს.

Orientis partibus-ში (ვიდეომაგ. 2) შუა ხმას ახასიათებს სამი ძირითადი ქცევა, სამხმიან აკორდში მისი ადგილის მიხედვით: თუ განაპირა ხმები ერთმანეთიდან ოქტავითაა დაშორებული, შუა ხმა მეხუთე საფეხურზე დაჯდება; თუ განაპირა ხმები კვინტითაა დაშორებული, შუა ხმა, შესაძლოა, მოთავსდეს ამ ორიდან ერთ-ერთ ნოტზე, ან მესამეზე ნოტზე მათ შორის. ეს ახასიათებს ნიმუშების უმეტეს ნაწილს.

როგორც თქვენთვის ცნობილია, ქართული მუსიკა არ წყალობს ტერციებსა და სამხმოვანებებს, თუმცა კი ისინი არიან კადანსების მაჩვენებელი მუსიკალური ენის ნაწილი და ისეთ ნიმუშში, როგორიცაა *ღვთისმშობელო ქალწულო*-ს სამხმოვანებები ხშირად მეორდება. აღსანიშნავია, რომ გადაწყვეტის მომენტებში სამხმოვანები არ არის, ისინი ჩანაცვლებულია ღია კვინტებით (მაგ. 6).

გარდა ამისა, ღია კვინტები უფრო გადაწყვეტის მომენტისთვისაა დამახასიათებელი, ვიდრე რომელიმე სხვა სიტუაციისთვის (მაგ. 7).

მაგრამ, ჩემი აზრით, შუა ხმა ყველაზე აშკარად მაშინ იქცევა, როდესაც ორი განაპირა ხმა ერთმანეთიდან ოქტავითაა დაშორებული და ხშირად დაბალი ხმის ზემოთ სექსტაზე „ზის“ (მაგ. 8).

რამდენადაც შემიძლია ვთქვა, *ღვთისმშობელო ქალწულო*-ში (მაგ. 6) აკორდი კვინტითაა და ოქტავით მაღლა (კვინტოქტაკორდი), უფრო იშვიათია და აქ არა თავისთავადია, არამედ უფრო ხმის მოძრაობიდან გამომდინარეობს.

ამ ნიმუშში განაპირა ხმების მოძრაობა ოქტავიდან კვინტისკენ და პირიქით, შუა ხმაში მოძრაობა სექსტიდან კვინტაზე, შემდეგ ტერციაზე, დაბალი ხმის ზემოთ, არის ამ ნიმუშის (მაგ. 6) ცენტრალური ჰარმონიული ჟღერადობა.

3. დისონანსი, როგორც ხმის მოძრაობის ერთი ასპექტი

დამრჩა მხოლოდ ერთი, ბოლო შემთხვევა. ადრე მე აღვნიშნე, რომ შუა საუკუნეების ნიმუშებში დისონანსი უნდა მომდინარეობდეს მელიორიური ხმათასვლის უპირატესობიდან ვერტიკალური კონსონანსზე.

ვხვდები, რომ ქართული მუსიკა დისონანსებით უფრო ტკბება, ვიდრე შუა საუკუნეების დასავლური მუსიკა და რომ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ისეთ ინტერვალებს, როგორიცაა სეკუნდა, სეპტიმა და ნონა. მაგრამ ეს მხოლოდ ამ დისონანსებით ტკბობის საკითხი არა – ვფიქრობ, ბევრი დისონანსი ხმების მოძრაობასთანაა კავშირში.

შემდეგ მაგალითში ორი ზედა ხმა იმეორებს განმეორებად ქცევას და ნიმუშის ბოლოს სეკუნდისკენ მიდის; ქვედა ხმას აქვს ორი შესაძლო ვარიანტი: ზედა ხმასთან შეწყობილი (G-დან) კვინტა ან ზედა ხმასთან შეწყობილი ოქტავა (D-დან). როდესაც ზედა ხმა მიემართება D-სკენ, ქვედა ხმა მას პარალელური კვინტებით მიყვება, როდესაც ზედა ხმა მიემართება G-სკენ, ქვედა ხმა მას უნისონში უერთდება. არ ვიცი შეიძლება თუ არა ამ სამხმანი ქსოვილის განხილვა როგორც ორი წყვილისა ან ორი ზედა ხმის ერთმანეთთან მიმართებისა, ან ზედა და ქვედა ხმის ერთდროულობისა – ვფიქრობ, ამას ჩემზე მეტი ცოდნა და გამოცდილება სჭირდება. მაგრამ მე ვხედავ, თუ როგორ მომდინარეობს ორ ქვედა ხმას შორის დისონანსი ამ ხმების პირველადი მელიოდიური ენერგიიდან (მაგ. 9).

და ბოლოს: რაც შეეხება შუა საუკუნეებს, არსებობს ჩვენამდე მოღწეული მხოლოდ სამი სამხმანი ნიმუში – და თქვენ დღეს ორი მათგანი უკვე ნახეთ. რაც შეეხება მეცამეტე საუკუნეს, ბევრი ნიმუში არსებობს, მაგრამ ამ ეტაპზე არ ვისაუბრებ ამ სამხმანი ქსოვილის თეორიულ საკითხებზე. მსჯელობა XIV საუკუნის სამხმანი ქსოვილის შესახებ ჯერ მხოლოდ დაწყებულია, ვინაიდან ჩვენი თეორიული მოდელები მხოლოდ ორხმანი ნიმუშებისთვისაა განკუთვნილი. შუა საუკუნეების მუსიკის ისტორიკოსებს, ალბათ, იმდენივე არსებითი შეკითხვა ექნებათ, რამდენიც ქართული მუსიკის ისტორიკოსებს (მაგრამ იმედი მაქვს, რომ შევძელი სიმპა არომისა და პოლო ვალეჰოს დარწმუნება, რომ ისინი უნდა გასცდნენ აკორდულ სინტაქსს!).

წამყვანმა მადლობა გადაუხადა პროფ. სიუზან რანკინს და სიტყვა გადასცა დრ. სვიმონ ჯანგულაშვილს.

სვიმონ ჯანგულაშვილი: მე ვისაუბრებ ქართული გალობის ჰარმონიული ენის ზოგიერთ კანონზომიერებაზე. ქართული ტრადიციული სიმღერისა და საეკლესიო გალობის ჰარმონიული სისტემა, როგორც ცნობილია, მოდალური აზროვნების ნაყოფია. ქართული საეკლესიო მუსიკის ჰარმონიაში თავს იჩენს ძველი მოდალობისათვის დამახასიათებელი მრავალი ნიშანთვისება (ქლენტი, 2005), კერძოდ:

1) არატემპერირებული წყობა; 2) დიატონური კილოები; 3) მრავალკილოურობა; 4) ჰარმონიული ვერტიკალი, რომელიც მრავალხმანი ქსოვილის ლინეარული განვითარების შედეგია, ეყრდნობა კონსონირებულ თანხმოვანებებს, მაგრამ, ამასთან, ახასიათებს დისონანსური თანაჟღერადობების ემანსიპირებული და ხშირი გამოყენება; 5) მელიოდიურ საფუძველზე დამყარებული თანხმოვანებათა მოძრაობა; 6) ჰარმონიული აზროვნებისათვის ნიშანდობლივი ორფუნქციურობა – მყარი და მერყევი. მერყევის მრავალნაირად (აფუნქციური, გამჟღავნებელი, დროებითი და ა.შ.) გამოვლენა, ხოლო სიმყარის მნიშვნელობა აქვს მხოლოდ მეტრულ-რიტმულად აქცენტირებულ თანხმოვანებებს; 7) საგალობლის დამაბოლოებელი თანხმოვანება, „ფინალისი“, ძირითადად, არის მეტრულ-რიტმულად აქცენტირებული უნისონი ან კვინტა, ამასთან, იშვიათად, საგალობლის შიდა მუხლები სხვა თანაჟღერადობებითაც მთავრდება; 8) ფინალისი არ საზღვრავს თანხმოვანებათა ურთიერთობებს და ასრულებს მხოლოდ დამაბოლოებელი თანხმოვანების ფუნქციას; 9) მოდალურ სისტემას ახასიათებს კილოური მოდულა-

ციების მდიდარი „ტექნიკა“ და მრავალგვარი სახეობანი (კილოური, მელოდიური, მელოდიურ-ჰარმონიული, ფუნქციური, დაპირისპირება (იხ. ჟღენტი, 2005).

ამასთან, ზოგადად, მოდულაციები ქართულ გალობაში 3 სახეობად შეიძლება დაიყოს:

ა) მოდულაციები, როდესაც ერთი ბგერათრივის პირობებში/ფარგლებში იცვლება კილოური ცენტრები; ბ) მოდულაციები, როდესაც იცვლება ბგერათრივიც და კილოური ცენტრებიც (ამ დროს, შესაძლოა კილოს მიხრილობა არ შეიცვალოს და მისი ტრანსპონირება მოხდეს); გ) მოდულაციები, როდესაც ერთი საყრდენის ან კილოური ცენტრის პირობებში იცვლება კილოს მიხრილობა და ბგერათრივი.

ასეთია მოკლედ ძველი მოდალური სისტემის ის ძირითადი და ზოგადი თავისებურებანი, რომლებიც ვლინდება ქართულ საეკლესიო მუსიკაშიც.

ქართული გალობის კილოური ორგანიზება დიალექტიკურია:

1) საგალობლებში ვლინდება მოდალური აზროვნებისათვის ტიპური არაცენტრალიზებული კილოური სისტემა: მრავალხმიანი ქსოვილის განშლა-მდინარებისას წარმოჩინდება სხვადასხვა კილოური სიმყარეები, რომელთა ფუნქციების ცვლილება მუდმივად დასაშვებია.

2) საგალობელში პერიოდულად ვლინდება სხვადასხვა კილოურ სიმყარეებსა თუ საყრდენებზე მიმართული კილოური სტრუქტურები. მათ ორგანიზებული ბუნება და კანონზომიერებები აქვს. ეს კანონზომიერებებია:

ა) ერთი ძირითადი კილოური ცენტრი, რომელიც „სისტემის ცენტრალურ ელემენტს“ წარმოადგენს. იგი მიზიდულობის ცენტრია და ძირითადად, განსაზღვრავს დანარჩენი ბგერების ფუნქციონალიზმს“ (ჭოხონელიძე, 1983: 3). ამ ცენტრს კილოს ტონიკას, ზოლო ჰარმონიულ მოვლენას კილოს მონოტონიკურობას უწოდებენ; ბ) კილოს ძირითადი ტონისადმი (ორი მიმართულებიდან – მის ზემოთ და ქვემოთ განლაგებული ბგერებიდან) მიზიდულობა; გ) შუა კვინტური ან/და კვარტული საყრდენების არსებობა; დ) ტონების ოქტავური გაორმაგება მათი ფუნქციონალური იდენტობის გარეშე; ე) კილოს ძირითადი ტონის ზედა ოქტავური განმეორების მძაფრი, მერყევი ფუნქციონალური ბუნება.

შესაბამისად, საგალობლის კილოური ორგანიზება მოკლედ ასე შეიძლება აღიწეროს: მრავალხმიანი ინტონირებისას ერთმანეთს ცვლის განსხვავებული მნიშვნელობისა და „გავლენის“ მქონე სხვადასხვა კილოურ სიმყარეზე მიმართული კილოური სტრუქტურები და მრავალხმიანი კონსტრუქციები. დასაშვებია ისეთი ფრაგმენტის წარმოშობაც, რომელშიც არ ვლინდება კილოური სიმყარე-ცენტრი. კილოური ცენტრი, ან საყრდენი ბგერები მუხლთა დამასრულებელ საქცევებში ხდება საცნაური.

მრავალხმიან სტრუქტურაში ჰარმონიულ კანონზომიერებათა ანალიზისას² მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია საგალობო ჰანგის, *cantus firmus*-ის კილოურ თავისებურებათა გარკვევაც, ვინაიდან სწორედ მას „ებაზებიან“, შეეწყობიან ქვედა ხმები და მათი ურთიერთმიმართების შედეგია მრავალხმიანი სტრუქტურა.

მთქმელის (ზედა ხმის) პარტიაში არსებული ტრადიციული ჰანგის მუხლთა თუ საქცევთა დამამთავრებელი ბგერები, ხშირ შემთხვევაში, სულაც არ წარმოადგენენ მრავალხმიანი სტრუქტურის კილოს ბგერათრივის ცენტრალურ, მყარ საფეხურს (მაგ. 10).

ეს ბგერები სიმყარეს დანარჩენი ორი ხმის შეწყობის შედეგად იძენენ.

კვინტური თანხმოვანებით კადანსირებისას, უმრავლეს შემთხვევაში, კილოს მთავარი საფეხური მთქმელის (I ხმის) ჰანგის ან კვინტით ქვემოთ შეწყობილი ბანის დამამთავრებელი ბგერაა (ასევე, ხშირად, მასთან უნისონში მყოფი მოძახილიც) (მაგ. 11):

ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში უკვე საუკუნეზე მეტია, საგალობლის ნოტირების ეპოქაშივე, აღწერილია საგალობლის კიდევ ერთი, განაპირა ხმების კვინტური კოორდინაციის ფაქტორით გამოწვეული ჰარმონიული თავისებურება – ზედა ორი ხმისა და ბანის საგასაღებო ნიშნებისა და ბგერათრიგების განსხვავება. კერძოდ, დიეზების შემთხვევაში, ბანს, ზედა ხმებთან შედარებით, ალტერაციის ერთი ნიშნით ნაკლები აქვს, ხოლო ბემოლების შემთხვევაში – ერთით მეტი (კარბელაშვილი, 1899: III). ხშირად ალტერაციის ნიშანთა ასეთი განსხვავება მრავალხმიან სინტაქსურ ნაგებობაში პოლიცილობას, ან მის მსგავს მოვლენას წარმოშობს – როდესაც კადანსში ქვედა ორ ხმას ერთი ძირითადი კილოური საყრდენი აქვს, ხოლო მანამდე კი ხმების ბგერათრიგები განსხვავდება (მაგ. 12, ა, ბ, გ).

ზემოთ მოტანილ მაგალითებში, საკადანსო ნაგებობებში კილოური ცენტრია *d*, რომელიც მთქმელის ფინალისზე – *a*-ზეა შებანებული. ამასთან, კვინტური ფინალისის გამოვლინებამდე, ზედა ორი ხმა ერთდღივიან ბგერათრიგში ვითარდება, ხოლო ბანი – უნიშნო ბგერათრიგში. კადანსებში მოძახილში *d* მიქსოლიდიური ჟღერს, იგივე კილოური მიხრილობას ამყარებს მთქმელიც. ბანში კი – *d* დორიული ჟღერს; თანაც, კარბელაშვილისეულ მაგალითში ხმათა ირიბი წინალობით, ქორიძისეულ ნიმუშებში კი – ერთდროული წინალობით – ბანში *F*-ია და მოძახილში ან მთქმელში – *fis*.

ამგარაა, რომ საგალობლებში სხვადასხვა პოლიფონიური ფაქტურა წარმოშობს და საბოლოოდ აყალიბებს კილოურ სტრუქტურებს.

სხვადასხვანაირი ინტერვალური სტრუქტურის მქონე ბგერათრიგებში, თითქოსდა გარკვეულ ჟღერად ველში „მოხვედრილი“ ინტონაციური ფორმულები და მათზე შეწყობილი თანაჟღერადობები განსაზღვრავენ ჰიმნის მუხლთა დამამთავრებელ საფეხურებს და კილოურ სახეს. ამასთან, ნოტირებულ სანოტო მასალაში ხშირად გვხვდება შემთხვევები, როდესაც ერთი და იმავე მელოდიური ხაზის ან კონტურის მქონე ფორმულა-მოდელი (მიკრომოტივი, მოტივი, საქცევი, მუხლი) ბგერათრიგისა და კილოს სხვადასხვა ბგერიდანაა აგებული ერთ ან სხვადასხვა საგალობლებში, ან ერთი ჰიმნის სხვადასხვა ვერსიაში და, შესაბამისად, სხვადასხვა ინტონაციური თავისებურებისა და კილოური მიხრილობისაა. ამ მხრივ, განსაკუთრებით აღსანიშნავია კარბელაშვილთა სანოტო ჩანაწერები, სადაც, არათუ ცალკეული საქცევები ან მუხლები, არამედ, ხშირად, საგალობელთა ვარიანტები ერთმანეთისაგან ჰარმონიული ასპექტით განსხვავდება.

ვარაუდობენ, რომ მსგავსი შემთხვევები არ გადმოსცემს საგალობელთა რეალურ ჟღერადობას, არამედ, წარმოადგენს ჰიმნების ჩამწერთა – კარბელაშვილთა მცდელობებს, ზუსტად ასახონ, „თარგმნონ“ ხუთხაზიან სისტემასა და ტემპერაციაში არატემპერირებული, ზონური წყობის მქონე საგალობელთა ჰარმონიული მხარე.

რა თქმა უნდა, ზონური სმენისა და ინტონირების მიკროინტერვალური გრადაციების ზუსტი ასახვა სანოტო სისტემაში შეუძლებელია (როგორც ტრადიციულ, ისევე პროფესიულ მუსიკაში – ძველშიც და ახალშიც); მაგრამ წარმოუდგენელია, რომ ფენომენალური მუსიკალური ნიჭით დაჯილდოებულ გალობის ისეთ მცოდნეებს, როგორებიც იყვნენ ძმები კარბელაშვილები (ვასილს პროფესიული მუსიკალური განათლებაც ჰქონდა მიღებული), ნოტებზე რეალობისაგან და მათ ცოდნასა და შემსრულებლობაში არსებული საგან რადიკალურად განსხვავებულად ჩაეწერათ, გამოეცათ და გაეგრძელებინათ საგალობლები.

ასეა თუ ისე, ფაქტია, რომ ჰიმნთა სანოტო ჩანაწერებში ხდება ერთი და იმავე ფორმულებისა და მრავალხმიანი ნაგებობების ფიქსირება ალტერაციის სხვადასხვა საგასაღებო და

არასაკმალო ნიშნებითა და სხვადასხვა კილოური მიხრილობით.

ამასთან დაკავშირებით, უნდა აღვნიშნოთ, რომ ტრადიციულ მრავალხმიან ინტონირებას, იქნება ის ზონური თუ ტემპირებულთან მიახლოებული (რაც ასევე/მაინც ზონურია), ახასიათებს ინტერვალური და მიკროინტერვალური ასპექტების ვარიაციულობა და/ან მიკროვარიაციულობა. ვოკალური ინტონირებისას მიკროინტერვალებით ოპერირება მიიღწევა ბუნებრივად, შემსრულებელთა ოსტატობის შედეგად.

არატემპირებული შემსრულებლობისათვის გამიზნული ნებისმიერი სანოტო ტექსტი წარმოადგენს რეალური ჟღერადობის მხოლოდ ჩონჩხს, მცდელობას ჟღერადი მატერიის გრაფიკული ასახვისა, რომლის ინტონირება ყოველ ჯერზე უნიკალურია. ადამიანის სმენისა და ინტონირების ზონურობიდან გამომდინარე, ყოველი ვოკალური შესრულება არის ერთადერთი, განუმეორებელი ვარიანტი. ხოლო ნოტირებისას, ხდება ზონური სმენით ინტონირებული მრავალსახოვანი, იმპროვიზაციული ბგერადი მატერიის ერთ კონკრეტულ სქემაში მოქცევა; მრავალი შესაძლო ვარიანტიდან მხოლოდ ერთის – მოდელის, მოდუსის არჩევა. ნოტირებისას ეს სპექტრული სიმიდრე უფრო კონკრეტული ხდება, ნაკლები გარდამავალი ტონების შემცველი, მაგრამ მისი ვოკალური აჟღერებისას კვლავ თავს იჩენს ინტონაციურ-სპექტრული გრადაციები.

ყოველივე ზემოთ თქმულის შესაბამისად, მრავალხმიანი ინტონირებისას დასაშვებად მიგვაჩნია საგალობლებში ტრადიციული ფორმულების და მათზე მიმართული მრავალხმიანი ნაგებობის სხვადასხვა ჰარმონიული შეფერილობით „აღმოჩენა“ და მათი ასეთივენაირად წარმოჩენა სანოტო ჩანაწერებში.

გარდა ზემოაღნიშნულისა, საგალობლებში ამ მრავალფეროვნების მიზეზი ქართული ტრადიციული მუსიკალური ხელოვნებისათვის იმანენტური პოლიფონიური ქმნალობა-შემსრულებლობა და იმპროვიზაციულობაც არის.

ქვედა ხმები, ეწყობა რა cantus-ის მთქმელ ხმას, ჰარმონიულად „აფორმებს“ მის მიერ „ნათქვამ“ ინტონაციურ ფორმულებსა და მათ ფინალისებს. ესა თუ ის მუხლი, ვიდრე არ დამთავრდება, კილოური მიხრილობის მხრივ, საკმაოდ ნეიტრალურია, ან მრავალფეროვანი, სხვადასხვა ჰარმონიული ფერებით „მოციაგა“. როგორც ზემოთ ვთქვით, აქ ინტონირების პროცესში ერთმანეთს ენაცვლება სხვადასხვა საყრდენი და მათზე მიმართული ნაგებობა. რომელი იქნება მათგან საბოლოო, დამამთავრებელი სიმყარე, ამას მხოლოდ მთქმელის ინტონაციური ფორმულა უჩვენებს ქვედა ხმებს.

სხვადასხვა ინტონაციური და ჰარმონიულ თავისებურებების მქონე თანხმოვანებათა გამუდმებული მონაცვლეობა-ლივლივი ქართული საგალობლის განუმეორებელი მშვენიერების ერთ-ერთი საიდუმლოა. ეს ჰარმონიულ-ემოციური მრავალსახეობა, მით უფრო ინტენსიურია, რაც უფრო „გამშვენებული“, ანუ პოლიფონიზებულია საგალობელი.

მრავალ საგალობელში (განსაკუთრებით „გამშვენებულში“) დასაშვებია, რომ ქვედა ხმებმა ფორმულის ფინალისი კი არ „გამყარონ“ კადანსირებისათვის „ნორმატიული“ უნისონით ან კვინტით, არამედ სავარაუდო და მოსალოდნელი ფინალისის „ირგვლივ“ ღია კადანსის ფუნქციის მქონე სტრუქტურა წარმოშვან, რომელშიც ხაზგასმული არაა კილოური ცენტრი და „თავიდან აცილებულია“ მისდამი მიზიდულობა. ასეთ ნაგებობათა მეშვეობით ცეზურის სიმკვეთრის განეიტრალება ხდება და მიიღწევა ლინეარული განვითარების უწყვეტობის, სინტაქსურ ერთეულთა გადაბმის ეფექტი.

ქართული სამგალობლო მელოსის კიდევ ერთი საინტერესო თავისებურებაა ის, რომ

აქ შეზღუდულია კილოს ბგერათრივის ზედა ბგერათა გამოყენების არეალი. ჰანგში კილოს ბგერათრივის უმაღლეს ბგერათა გამოჩენა, ყოველთვის მსატერულ-ემოციური კულმინაციის, განსაკუთრებული სულიერი განწყობის მატარებელია. მაქსიმალური ზღვარი, რასაც სამგალობლო ჰანგი „აღწევს“, არის პირობითად, ეოლიური კილოს ნონური (ან მიქსოლიდიურის, იშვიათად იონიურის დეციმური) ბგერა. როგორც მაგალითებშიც ვხედავთ, საგალობლებში გვხვდება ამ ბგერის გამოყენების ორი სახე – მაღალი და ნახევარი ტონით დადაბლებული (მაგ. 13).

ქართლ-კახურ გალობაში ხშირად ინტონაციური მწვერვალის მიღწევის, კულმინაციურობის განწყობა შემოაქვს ეოლიური კილოს VIII (ანუ კილოური ცენტრის ოქტავური გამოვრების), ან მიქსოლიდიურის IX ბგერების აჟღერებასაც. კილოს ამ ბგერებთან (მაგალითში პირობითად, d ეოლიურის VII-VIII, ან c მიქსოლიდიურის VIII-IX) ქვედა ხმების შებანებით მიღებული თანხმოვანებათა თანმიმდევრობა ტიპურია ქართლ-კახური გალობისათვის (მაგ. 14).

საგალობელში ჟღერადი სივრცის ათვისებისას ბგერათრივის გაზრდა კილოს ამ - უმაღლესი ბგერებიდან (ეოლიურის IX, მიქსოლიდიურის ან იონიურის X) ქვედა მიმართულებით ხდება (რიგ შემთხვევებში „გამშვენებულ“ საგალობლებში ბანი ეოლიური კილოს ცენტრალური ტონიდან ოქტავით დაბლაც კი ჩადის). ჰანგში მათზე მაღალი ბგერების გამოყენებისას, საგალობელში ჟღერადი მატერიის ამ საფეხურებზე ზედა მიმართულებით „დააყრობისას“ ბგერათრიგი და კილო, ან კილოს სიმაღლე იცვლება ხოლმე.

საგალობელთა შორის მრავლადაა ნიმუშები, სადაც მელოდიის კილოს ბგერათრივის უმაღლეს მონაკვეთზე „ატყორცნა“ განსაკუთრებულად ამაღლებული, სახეიმო, თავისებურად კულმინაციური სულიერი და მსატერული განწყობის შექმნის მიზნითაა გამოყენებული.

უნდა აღინიშნოს, რომ ე. ჭოხონელიძის დებულება ძირითადი საყრდენის ოქტავური გაორმაგების „მძაფრ და მერყევ ფუნქციონალურ ბუნებასთან“ დაკავშირებით, კანონზომიერია ძველი ქართული საერო და სასულიერო მუსიკისათვის. მაგრამ, საგალობლებში მრავლად არსებობს გამონაკლისი შემთხვევებიც: დასავლურქართულ, „გამშვენებულ“ ჰიმნებში, ძალიან ხშირია სპეციფიკურ საკადანსო ნაგებობებში ოქტავური უნისონებით მუხლთა ან საქცევთა დამთავრება (მაგ. 15).

შიდა მუხლების ან საქცევების ოქტავური კადანსებით დამთავრებასთან ერთად, გელათის სკოლის სამგალობლო ტრადიციაში გვხვდება შემთხვევები, (ქორიძე, 1895:75, 80; კერესელიძე, Q-674) როდესაც უშუალოდ საგალობელი მთავრდება კილოს ძირითადი ტონის ოქტავური გაორმაგების შედეგად მიღებული თანხმოვანებით (მაგ. 16).

ფ. ქორიძისეულ ერთ-ერთ „გამშვენებულ“ „რომელნი ქერუბიმთა“-ში კი (ქორიძე, 1895: 94), ბანის ქვედა ვარიანტის შესრულების შემთხვევაში, დამაბოლოებელი თანაბგერადობა ოქტდუოდეციმაკორდია (მაგ. 17).

ეს შემთხვევები, განსაკუთრებით კი გელათის სკოლის „გამშვენებულ“ საგალობლებში ოქტავური ღია კადანსების სიხშირე, იმის მიმანიშნებელია, რომ ძველ ქართულ საეკლესიო მუსიკაში ე.წ. „მონოტონიკურობის“ პრინციპთან ერთად თანაარსებობს კილოური სიმყარის, ძირითადი ტონის ოქტავური გაორმაგების პრინციპიც.

„გამრავალხმიანებული“ ინტონაციურ ფორმულების, ანუ სინტაქსური ერთეულების ფინალისების ერთი ბგერათრივის პირობებში მონაცვლეობა წარმოადგენს მელოდიურ-ჰარმონიულ ან ფუნქციურ მოდულაციას ერთი ბგერათრივის ფარგლებში. ამ დროს ბგერათრიგი არ იცვლება, იცვლება კილოური ცენტრი და კილოს ინტერვალური სტრუქტურა.

მაგალითად, თუ ერთბეშოლიან ბგერათრიგში ინტონაციური ფორმულა მთავრდება მცირე ოქტავის a-ზე და მას კვინტით ქვემოთ შეეწყობა ბანი (და მოძახილი ან ბანს შეუერთდება ან მთქმელს), ამ შემთხვევაში, საკადანსო საქცევი d ეოლიურ კილოში დამთავრდება. თუ ქვედა ხმები ამ a-ს უნისონში უერთდებიან, მაშინ აქ a ფრიგიული შეიძლება დავინახოთ. თუ ფორმულა g-ზე დამთავრდება და ბანი მას კვინტას შეუწყობს, c მიქსოლიდიურს მივიღებთ, ხოლო თუ ხმები უნისონში შეერთდება, წარმოიქმნება კილო g. კილოურ ცენტრად/საყრდენად შესაძლოა მოგვევლინოს, ბგერათრიგის, ფაქტობრივად, ნებისმიერი საფეხური თუ ბგერა. მაგალითად, ერთბეშოლიან ბგერათრიგში კილოური საყრდენები ყველაზე ხშირად შეიძლება იყოს მცირე ოქტავის d ან c, ასევე, მათგან ზემოთ მდებარე e, f, g, a, b, c' (მაგ. 18).

ერთბეშოლიან ბგერათრიგში ჰანგის განვითარების მაქსიმალური ზღვარი იქნება e. თუკი ინტონაციური ფორმულა მასზე (ეოლიური კილოს IX, ან მიქსოლიდიურის X ბგერები) მაღლა აღმოჩნდება; ან ქართლ-კახური ჰიმნის საგალობო ჰანგში ეოლიური კილოს ცენტრის ზედა ოქტავური განმეორება დიდ მანძილზე გამდრდება; ან იგივე ბგერა ჰანგში მოდულაციისა ან გადახრისათვის „ხელსაყრელ“, მასტიმულირებელ კონტექსტში გამოჩნდება (ხშირად, ქართლ-კახურ საგალობელში კილოს ბგერათრიგის უმაღლეს ბგერებთან ჰანგის „მიახლოებისას“), ასეთ შემთხვევებში ჰიმნში მოსალოდნელია აღმავალი მოდულაცია (ან გადახრა) ბგერათრიგის ცვლილებით. ამ შემთხვევაში უთუოდ იჩენს თავს მთელი სისტემის ძვრა ერთი ტონით ზემოთ. მხოლოდ, ახალი ბგერათრიგი ინარჩუნებს ძველის ინტერვალურ სტრუქტურას. ბგერათრიგის ცვლილებით მოდულაციებიც, ფაქტობრივად, წარმოადგენს მელოდურ-ჰარმონიული ან ფუნქციური მოდულაციის განსაკუთრებულ შემთხვევებს. აღმავალი მიმართულებით ასეთი მოდულაციის დროს, ეოლიურ კილოში ნახევარი ტონით მაღლდება VI და III საფეხურები, ახალი ეოლიური კილოს ცენტრი კი ხდება ძველის II საფეხური. მიქსოლიდიურში ნახევარი ტონით ამაღლება VII და IV საფეხურები, ცენტრი აქაც ერთი ტონით „აიწვევს“... ანუ, სანიშნოდ მოყვანილი ბგერათრიგის შემთხვევაში ნახევარი ტონით ამაღლება b და f (ბანში ნახევარი ტონით ამაღლება e და b). შედეგად მივიღებთ ახალ ბგერათრიგს (ქართლ-კახური „წმიდაო ღმერთო“ (მაგ. 19).

ბგერათრიგის ცვლილებით მოდულაციის სახეა ბგერათრიგის გადანაცვლება ერთი ტონით დაბლა – როდესაც ხდება ეოლიური კილოს II და V (ან მიქსოლიდიური კილოს III და VI) საფეხურების ნახევარი ტონით დადაბლება და კილოურ საყრდენთა ერთი ტონით დაბლა გადანაცვლება (ფრაგმენტი ქართლ-კახური ექპარისტული კანონიდან) (მაგ. 20).

ძალიან ხშირად, ქართლ-კახურ გალობაში, ამ მოდულაციის მასტიმულირებელი, მთქმელში ეოლიური კილოს VI (ან მიქსოლიდიურის VII) საფეხურზე რეჩიტაცია (ან ამ ბგერათა შედარებით დიდ მანძილზე გამდრება) და მის ფონზე მოძახილის მელოდური მოძრაობა და განსაზღვრული ინტერვალური კოორდინაცია ხდება ხოლმე (*აკურთხევს სული ჩემი უფალსა*) (მაგ. 21):

კარბელაშვილთა გამოცემებში ბგერათრიგის ცვლილებით მოდულაციის კიდევ ორი სახეა დაფიქსირებული, რომლებიც ხუთხაზიან სისტემაში გადატანილ სხვა საგალობლებში შედარებით იშვიათად გვხვდება.

პირველი შემთხვევა წარმოდგენილია ჰიმნში „ნეტარ არს კაცი“ (კარბელაშვილი, 1897: 9) (მაგ. 22).

ამ სანოტო ნიმუშში, მანამდე გაბატონებული ეოლიური კილოს VI საფეხურზე და მასთან, კვინტური კოორდინაციის აუცილებლობის გამო დადაბლებულ II საფეხურზე, აგებულია

საკადანსო ნაგებობა „კარბელანთ“ გალობისათვის სახასიათო მოძახილის სვლით. მანამდე გაბატონებული d ბეგრა კარგავს კილოური საყრდენის მნიშვნელობას. მეტრო-რიტმულად ხაზგასმულ, ახალ, es საყრდენზე აგებული მიკროსტრუქტურის პირველ ნახევარში, მოძახილის მელოდიურ საქცევში დაბლდება მანამდელი d ეოლიური კილოს V საფეხური, შემდეგ – IV. საკადანსო საქცევის II ნახევარში (სასვენის – მძიმის შემდეგ) ხდება მიღებული es ეოლიური კილოს განმტკიცება, რომელშიც გრძელდება შემდგომ საგალობელი. როგორც ვხედავთ, „ნეტარ არს კაცში“ ბეგრატივი დაძრულია ნახევარი ტონით ზემოთ.

მეორე შემთხვევა კი კარბელაშვილთა კრებულში – *საგალობელი შობის დღესასწაული* – სა – (კარბელაშვილი პ., 1899:1) შემავალ ჰიმნებს ახასიათებს (დასდებული მოვედით ერნო) (მაგ. 23):

საგალობლის ამ ფრაგმენტში ინტონაცია მიედინება c ეოლიურიდან es იონიურში, შემდეგ f დორიულში („საიდუმლოსა“). ამის შემდეგ ბეგრატივში იცვლება 4 ბეგრის სიმაღლე (as→a, es→e, b→h, f→fis), სამხემოლიან ბეგრატივს ცვლის ერთდღეზიანი, ინტონირება გრძელდება ამ ბეგრატივში აგებულ კილოებში.

საგალობლებში ხშირია ერთი საყრდენის პირობებში კილოს მიხრილობის ცვლილებაც. აქ მოგვაქვს პოლიექტოს კარბელაშვილისეული „მოვედით თაყვანის ვსცეთ“-ის მუხლთა დაბოლოებანი (მაგ. 24):

ჰანგის ყველა მუხლის ფინალისი არის g, მაგრამ ქვედა ხმების ჰარმონიული „აქტივობის“ შედეგად, I შემთხვევაში ნაგებობა c დორიულში „აღმოჩნდა“, II-ში – g ეოლიურში (ბანის es-ის მეშვეობით), III-ში c მიქსოლიდიურში, ხოლო IV-ში კი – g დორიულში.

ქართლ-კახურ გალობაში ასევე ხშირია კილოს კოლორირების შემთხვევებიც (მაგ. 25, ა, ბ).

მრავალ ჰიმნში ასევე ხშირად გვხვდება ინტერვალური კოორდინაციით განპირობებული კილოური გადახრებიც. საგალობელში მოდულაცია ან გადახრა ბეგრატივის ცვლილებით უკავშირდება ფორმას, ან ფაქტურის პოლიფონიურობის, ე.ი. „გამშვენების“ გაზრდას. მას ძირითადად განაპირობებს:

1. ხმის [იხოსის] ან ჰანგის ტრადიციული სტრუქტურა;
2. იმპროვიზაციული შემსრულებლობა-ქმნადობის პროცესში კილოს კოლორირება, ჰარმონიული ფერადოვნებით თავისებური „თამაში“ რომელიმე, ან ყველა ხმის მიერ;
3. ჰანგში ბეგრატივის (გალობისათვის, სამგალობლო მელოსისათვის) უკიდურესი საფეხურების გამოჩენა;
4. ჰანგში ისეთი საფეხურის გაჟღერება, რომელიც კილოს კოლორირების, ან კილოური გადახრის იმპულსს აძლევს ცალკეულ ხმას. ასეთ შემთხვევებში, მნიშვნელოვანი ფაქტორია ხმებს შორის ტრიტონის თავიდან აცილების და წმინდა კვინტის ან კვარტის აჟღერების მიზნით, რომელიმე საფეხურის სიმაღლის შეცვლა (ბანსა და მოძახილს შორის მოსალოდნელი ტრიტონის თავიდან აცილების ნიშნად, შესაძლოა, დავინახოთ მე-18 და მე-19 მაგალითებში წარმოდგენილ მოდულაციებში);
5. ინტერვალური კოორდინაციის ტიპური და ტრადიციული სახეები;
6. ისეთი პოლიფონიურ-ფაქტურული მოვლენები, როდესაც საგალობელში ირლვევა განაპირა ხმების კვინტური ან ოქტავური, და ზედა ხმების ტერციული კოორდინაციის ტიპური პრინციპები და ხმების „ნორმატიული“ ურთიერთმიმართება ახალი შტრიხებით მდიდრდება. ვგულისხმობთ საკადანსო ფორმულებში აღმავალი მიმართულებით ბანის

სინკოპურ სვლებს დამაბოლოებელი უნისონისაკენ; ასევე, მის მელოდიურ ან მოტივურ ინიციატივებს, რომელთა დროსაც ის ზემოთკენ ასცდება თავის ბუნებრივ ინტონაციურ-რეგისტრულ „კალაპოტს“ და II ხმას უერთდება ან გადაჯვარედინდება მასთან. ამ დროს ბანზე თითქოს უკვე მთქმელთან მოძახილის „ურთიერთობის“ კანონზომიერებანი იწყებენ ზემოქმედებას და, ამიტომ, იგი თავის ბერათრიგში მანამდე (მთქმელთან კვინტური კოორდინაციის მიზეზით) „არმყოფ“ ბგერებს აჟღერებს. იგივე შეიძლება „დაემართოს“ სხვა ხმებსაც – პოლიფონიურობის გამძაფრების, იმპროვიზაციულ-რეგისტრული „თავდავიწყების“, განსაკუთრებით, ხმების გადაჯვარედინების შემთხვევებში.

ამრიგად, საგალობელში საყრდენ ბგერათა და მათზე შეფარდებულ ნაგებობათა მონაცვლეობა, ინტონაციური ფორმულისა და მრავალხმიანი სტრუქტურის ურთიერთმიმართებისაგან მომდინარეობს. მთქმელისადმი შეწყობილ მრავალხმიან ქსოვილში კილოს საფეხურების ურთიერთმიმართებას კი, ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობისათვის ტიპური ჰარმონიული კანონზომიერებები განსაზღვრავს. ამ კილოურ თავისებურებას ემატება საყრდენთა და შესაბამისად, მათზე ორიენტირებულ ნაგებობათა ზემოთ აღწერილი მონაცვლეობა: ვიდრე cantus-ის სინტაქსური ერთეული, მოდელი-ფორმულა არ დამთავრდება და ქვედა ხმებს „არ უჩვენებს“, თუ საით უნდა „წავიდნენ“ ისინი, მანამდე მუსიკალურ სტრუქტურაში ძირითადად მოქმედებს ფაქტურული კონფიგურაციის რაიმე სახის (პარალელური, განაპირა ხმებს შორის კონტურული დაპირისპირების, პარალინეარული, განსხვავებულ-მელოდიური, კონტრასტული) იდეა და მთავარი კილოური (ქვედა) სიმყარისადმი მიზიდულობის კანონები.

ქვედა ხმების (მოძახილისა და ბანის) პოლიფონიურ-მელოდიური აქტივობისას, კილოს ცენტრისაკენ მათ მიზიდულობას, ზოგიერთ ნაგებობაში „სძლევენ“ მათი ორიენტაცია მთქმელის ინტონაციურ ფორმულაზე. სწორედ ამ მოვლენის, და ასევე ხმების პოლიფონიური დამოუკიდებლობისაკენ სწრაფვის მიზეზით ხდება ყველაზე მყარი და განმეორებადი საყრდენის შეცვლა სხვა საფეხურით, ან ე.წ. კილოური გაურკვევლობის წარმოქმნა.

ფაქტურის კონფიგურირების სხვადასხვა ტიპების განხორციელების პროცესთან მჭიდროდ დაკავშირებული ჰარმონიული მეტყველება განაპირობებს ქართული სამგალობლო სკოლების ესთეტიკურ თავისებურებებს. ფაქტურის სხვადასხვანაირად პოლიფონიზების პროცესს, პოლიფონიურობის მატებას თან ახლავს ჰარმონიული ენის გართულება და სამგალობლო ჰარმონიული აზროვნების მთელი სიმდიდრის მაქსიმალური წარმოჩენა.

განსაკუთრებით საინოა, სხვადასხვა სამგალობლო სკოლების ტრადიციებისათვის დამახასიათებელი პოლიფონიურ-ფაქტურული აზროვნების თავისებურებებით ფორმირებული აკორდიკის, სახასიათო ვერტიკალურ თანაჟღერადობათა განსხვავებანი.

ჩვენამდე მოღწეულ სამივე სამგალობლო სკოლის მუსიკალურ ენას ახასიათებს სეკუნდური და ტერციული თანაჟღერადობების ხშირი გამოყენება. დასავლურქართულ ჰიმნებში ხშირია ასევე კვარტული თანაჟღერადობებიც. ამასთან, შემოქმედის სკოლის ერთ-ერთ სტილურ ნიშანს კვარტოქტავაკორდებისა და კვინტინაკორდების სისხშირე წარმოადგენს. დასავლურქართულ, განსაკუთრებით კი, გელათის სკოლის ჰიმნებში, „გამშვენების“ მატებასთან ერთად, მატულობს და ხშირად, სტილურ ნიშნად იქცევა, კიდევ უფრო ფართო თანაჟღერადობების (უნდეციმა, ან დუოდეციმა განაპირა ხმებს შორის, მათგან სექსტიო, სეპტიმიო ან ოქტავით დაშორებული შუა ხმა) გამოყენების მაგალითები. სვეტიცხოვლის სკოლის საგალობლებს კი განაპირა ხმების ოქტავურ-დეციმურ „ჩარჩოში“ კონსონანსურ და დისონანსურ თანაჟღერადობათა „ლიველივა“ მონაცვლეობა ახასიათებს. აქ მოძახილის მთქმელისაგან ქვედა მიმართუ-

ლებით დაშორების მაქსიმალური ინტერვალი, შესაძლოა, სექსტა, უიშვიათეს შემთხვევებში კი – სეპტიმა იყოს. ამასთან, სამივე სკოლის საგალობლებში, პოლიფონიურ-მელოდიური სიმძაფრის მქონე „კვანძებში“, ზმირია უახლოესი ბგერებით აგებული, სეკუნდურ-ტერციული, ან სეკუნდურ-კვარტული (შეგადამიგ – სეკუნდურ-კლასტერულიც კი) თანაჟღერადობანი.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარეობს, რომ ქართულ საგალობელში კილო, როგორც ჰარმონიულ-ინტონაციური სისტემა ვლინდება, განისაზღვრება და რეალიზდება ერთი მხრივ, ტრადიციული ინტონაციური ფორმულების (ეს თავისებურება ქართულ საეკლესიო მუსიკას საერთო აქვს ბიზანტიურ, გრიგორიულ და ზნამენურ ტრადიციებთან) და, მეორე მხრივ, პოლიფონიური მრავალხმიანობის ფაქტორებით.

საგალობელთა ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ინტონაციური ფორმულებით აგებული არქეტიპული, ტრადიციული *cantus firmus*-ის მრავალხმიანი განხორციელებისას, ყველაზე მთავარი იყო ჰანგის ფორმულა-მოდელების სხვადასხვა ჰარმონიულ კონტექსტში „აღმოჩენა“.

ჩვენამდე მოღწეული, XIX საუკუნეში ხუთხაზიან სისტემაში გადატანილი მუსიკალური მასალით ასევე დასტურდება, რომ იმპროვიზაციული თავისუფლების ნიშნით იყო აღბეჭდილი მუსიკალური ენის სხვა ელემენტებიც, მათ შორის, კილოც, რომელიც, ერთი მხრივ ტრადიციის „ჩარჩოს“, ზოლო მეორე მხრივ კი – პოლიფონიური იმპროვიზაციის სფერო იყო. შემოქმედებითი თავისუფლების „მარეგულირებელი“ ტრადიციული ინტონაციური ფორმულა-მოდელებია. მათ სხვადასხვანაირ მოდიფიკაციასა და მრავალხმიან განხორციელებას წამოადგენს არსებითად თავად საგალობელი.

ამასთან, სწორედ ამ განხორციელების პოლიფონიური პროცესის შემადგენელი კომპონენტია საგალობლის ჰარმონია.

წამყვანმა მადლობა გადაუხადა ს. ჯანგულაშვილს და, მასთან ერთად ყველა ქართველ მეცნიერსა და მომღერალ-პრაქტიკოსს, რომელთა ხელოვნებას ალტაცებში მოჰყავს მსმენელი.

ხანმოკლე შესვენების შემდეგ სიმჰა არომმა აღნიშნა, რომ ქართული პოლიფონიის გაგებაში ერთ-ერთ მნიშვნელოვან პრობლემას წარმოადგენს ტერმინოლოგია, რომელშიც უცხოელი და ქართველი მეცნიერები განსხვავებულ მნიშვნელობას დებენ.

მაგალითად, ერთ-ერთი საკვანძო ტერმინია „კილო“ („მოდუსი“). ყველა სხვადასხვა რაღაცას გულისხმობს, როცა ამ ტერმინს იყენებს. რას გულისხმობენ ქართველი მეცნიერები, როცა კილოზე ლაპარაკობენ? თქვენ ამბობთ, რომ კილო დამოკიდებულია კადანსზე. ნუ ვილაპარაკებთ კილოზე ზოგადად. შუა საუკუნეებში ამ ტერმინს იყენებდნენ მონოდიასთან მიმართებაში. მაგრამ თქვენ ლაპარაკობთ კილოზე მრავალხმიანობაში, მათ ცვალებადობაზე, ერთი კილოდან მეორეში გადასვლაზე და შემდეგ, მუსიკალური ნიმუშის მესამე კილოში დასრულებაზე; რას ნიშნავს, მაგალითად, როცა ამბობთ, რომ ეს ნიმუში არის ამა თუ იმ კილოში? სვიმონის გამოსვლაში ლაპარაკი იყო თანაბგერადობაზე (co-sounds), მაგრამ გაუგებარია, რა იგულისხმება მასში? ჩემთვის თანაბგერადობა არის ის, რაც ერთდროულად ჟღერს. თანაბგერადობა არ არის მხოლოდ კონსონანსი, ეს შეიძლება იყოს დისონანსი, განსაკუთრებული მეტრულ-რიტმული ფორმულა. კონსონანსი აქცენტირებულია მეტრულ-რიტმულად. ნიშნავს თუ არა ის მეტრულ-რიტმულ მოდელს? რას გულისხმობს კადანსი და ნახევარკადანსი? სვიმონი ასევე ლაპარაკობდა ბგერათწყობის მოდულაციაზე (scale modulation), რას ნიშნავს ეს, რა განსხვავებაა ბგერათრივისა და კილოს მოდულაციას შორის? მოდულაცია ძალიან ევროპული

მოვლენაა, რას ნიშნავს ის მოდალურ მუსიკაში? რას ნიშნავს მონოტონიკალობა? შემდეგი ტერმინია „პოლიმოდალობა“ – რა იგულისხმება გალობის შემთხვევაში ამ ტერმინის ქვეშ? არის თუ არა ტერმინოლოგიის უნიფიცირების შესაძლებლობა? ეს არის კითხვები, რომლების გვიჩნდება ქართული პოლიფონიის შესწავლისას, ხშირად ჩვენ გვაქვს პრობლემები, როცა ამ საკითხებს ვუღრმავდებით. და თუ ვიქნებით ილბლიანები, შევძლებთ შევიმუშავოთ მოდელი, რომელიც ხალხს აქვს თავში, მოდელი, რომელიც დაგვეხმარება ამ კითხვებზე პასუხის გაცემაში.

პოლო ვალეჰომ ქართული სიმღერის ჰარმონიულ მოდელთან დაკავშირებით, გაიხსენა თავისი სტუმრობა ანსამბლ „მთიების“ საბავშვო სტუდიაში, რომელსაც გიორგი გარაყანიძე ხელმძღვანელობდა. ბავშვების უმეტესობას სტუდიაში მოსვლამდე სიმღერის პრაქტიკა არ ჰქონიათ. მისი თხოვნით, ხელმძღვანელმა ბავშვებს მისცა დავალება შეეწყოთ ხმები, მიჰყოლოდნენ მათთვის უცნობ მელოდიას, რაც მათ ადვილად დაძლიეს. მათთვის ერთადერთი პრობლემა ტექსტის არცოდნა აღმოჩნდა, ჰარმონიულ სტრუქტურას მათ ადვილად აუღეს ალღო. მე მაშინ დავრწმუნდი, რომ ქართველ ბავშვებში, მათ აზროვნებაში ჩადებულია მრავალხმიანობის იდეა, არქექტიპი, მოდელი, რომლის პოვნასაც ვცდილობთ მე და პროფ. არომი.

იოსებ ჟორდანია: მე მაქვს რამდენიმე შეთავაზება. უპირველეს ყოვლისა, უმთავრესი შეკითხვა: გაქვთ თუ არა სამუშაო ჰიპოთეზა, როცა ადარებთ ამ განსხვავებულ მუსიკალურ სტილებს? თქვენი კვლევა ჰიპოთეზის გარეშე მიმდინარეობს, მხოლოდ იმისათვის, რომ ნახოთ რა შედეგებს მიიღებთ, თუ გაქვთ გარკვეული სამუშაო ჰიპოთეზა მსგავსებებისა და განსხვავებების ასახსნელად? მეორე შეკითხვა: როგორც ვხედავ, როცა ბგერათრივებს ასახელებთ, თქვენ მხოლოდ ფრაზის ბოლო ნოტს, ფინალისს იყენებთ. ეს, შესაძლოა, არ იყოს შედეგიანი, რადგან ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში, ფაქტობრივად, ერთნაირი მუსიკალური ფრაზები შეიძლება სხვადასხვა ადგილას დამთავრდეს. და ეს, შესაძლოა, იმაზე იყოს დამოკიდებული, თუ საიდან მოდის ეს ფრაზები. მაგალითად, კახეთში შეიძლება გვქონდეს ფრაზა ასეთი საყრდენით: G-G-G-G-G-G-A. მსგავს ფრაზას სამეგრელოში ექნება განსხვავებული დასასრული: G-G-G-G-G-A-B. თუ მსგავს ფრაზას გურიაში იპოვით, ის უფრო მაღლა ავა: G-G-G-G-G-A-B-C. საგალობლებში შესაძლოა გვქონდეს უფრო დაბალ რე-ზე დასრულებული ფრაზა: G-G-G-G-G-D. ზოგჯერ, ასევე, შეიძლება დავასრულოთ დაბალ მი-ზე: G-G-G-G-G-A-E. ამგვარად, ცენტრალურ ტონ სოლ-ზე დამყარებული მსგავსი ფრაზები შესაძლოა დასრულდეს სრულიად განსხვავებულ ადგილებზე. ქართულ მუსიკოლოგიაში 1960-იან -1970-იან წლებში ამ საკითხზე კამათობდნენ.. შალვა ასლანიშვილი დარწმუნებული იყო, რომ ბოლო ნოტი, ფინალისი იყო ტონიკა, ცენტრალური ტონი. სხვა მკვლევარი, გრიგოლ ჩხიკვაძე, დარწმუნებული იყო, რომ ბგერათრივს გაბატონებული ცენტრალური ტონი განსაზღვრავდა და არა მუსიკალური ფრაზის ბოლო ნოტი. ჩემი აზრითაც, ბგერათრივის განსაზღვრისთვის ცენტრალური ტონი უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე მუსიკალური ფრაზის ბოლო ნოტი.

პოლო ვალეჰომ: კი მაგრამ, როგორ იგებთ, რომელია ცენტრალური ნოტი?

იოსებ ჟორდანია: ცენტრალური ტონი ის ტონია, რომელიც, ჩვეულებრივ, მუსიკალურ ფრაზას იწყებს ბანის პარტიაში. ის, ჩვეულებრივ, დომინირებს მუსიკალურ ფრაზაში და

ზოგჯერ მთელ სიმღერაშიც კი – ეს მარტივია.

პოლო ვალეჰო: ეს შესაძლოა გამოიყურება მარტივად, მაგრამ ასე არ არის. ჩვენ ვცდილობთ გავარკვიოთ, რომელია მთავარი ბეგრა, რომელიც ახდენს ორგანიზებას, ეს არ არის ნათელი, ჩვენ მივმართავ ფინალისს, რომ ვიპოვოთ საერთო ბეგრა.

იოსებ ჟორდანია: დიახ, მესმის. მაგრამ ზოგჯერ ჩვენ ვეძებთ რაღაცას იქ, სადაც ის, შესაძლოა, სულაც არ იყოს. მახსოვს, დიდი კამათი ერთ ხევესურულ იავნანაზე. ეს არის ძალიან მარტივი და განმეორებადი ფრაზა (მღერის): „ე-ე, ნანო, ნანასაო, სამკალ გაჩენილასაო.....“ მელოდია ეფუძნება ტეტრაქორდს (G-C-B-A, G-C-B-A, და ა.შ). მსჯელობდნენ ფინალისზე, ანუ იმაზე თუ სად უნდა დამთავრდეს სიმღერა და სად არის სიმღერის ტონიკა. ერთი ვერსიით ეს იყო „A“, სხვები ფიქრობდნენ, რომ სიმღერა უნდა დასრულებულიყო ტეტრაქორდის მეორე საფეხურზე (ბევრი სხვა ქართული სიმღერის მსგავსად). მაგრამ არსებობდა ამავე იავნანის სხვა ვარიანტიც და ეს ვარიანტი სრულდებოდა ტეტრაქორდის ყველაზე მაღალ საფეხურზე „C“-ზე. იმ პრინციპის თანახმად, რომ საექსპედიციო მასალის გაშიფვრისას ყველა დეტალია მნიშვნელოვანი, ჩვენი ყურადღება მიექცია სიმღერის ბოლოს მომღერლის ნათქვამმა: „მგონი დავასრულე“. ჩვენ ეს სიტყვები ჩავიწერეთ და კკითხეთ, „რა ხდება, რატომ კითხულობთ დაასრულეთ თუ არა?“ ბოლოს ჩვენ ჩავწვდით ამ უცნაური ფრაზის არსს: ეს იყო იავნანა, ამ მელოდიას განსაკუთრებული ფუნქცია აქვს – ბავშვის დაძინება. ამგვარად, სიმღერას არ გააჩნია დასრულების განსაზღვრული ადგილი, ის სრულდება თავისი სოციალური ფუნქციის შესრულების შემდეგ, როდესაც ბავშვი დაძინებს. ამ ვარიანტის ჩაწერის დროს ქალი ხელოვნურ სიტუაციაშია – ის ბავშვს კი არ აძინებს, არამედ მღერის მიკროფონში. ამიტომ ის აგრძელებს სიმღერას, მაგრამ შემდეგ ხვდება, რომ ასე, შესაძლოა, გაგრძელდეს იქამდე, ვიდრე ეთნომუსიკოლოგს არ ჩაეძინება, ამიტომ ის ჩერდება და აქედანაა მისი ფრაზა „მგონი დავასრულე“. შესაბამისად, ამ მელოდიას არა აქვს „სწორი“ ფინალისი, სადაც მომღერალმა უნდა დაასრულოს სიმღერა. ეს ამბავი მოგიყვებით, რათა მეჩვენებინა, რომ ზოგჯერ ჩვენ ვეძებთ იქ, სადაც არ უნდა ვეძებდეთ. როგორც ნინო ციციშვილმა თავის მოხსენებაში ბრძანა, მეცნიერები ზოგჯერ ქორწინების სხვადასხვა ფორმას ეძებენ ისეთ საზოგადოებაში, სადაც ქორწინება, როგორც ასეთი, საერთოდ არ არსებობს. ამის მსგავსად, ჩვენ ვეძებთ ტონიკას სიმღერაში, სადაც შესაძლოა იყოს ორი სხვადასხვა დომინანტი ტონის კომბინაცია, მაგ. G ან G ბემოლი; ან G და B; ან G და A. შეგვიძლია ვიკამათოთ, რომელი მათგანია ტონიკა. ამგვარად, საეკლესიო გალობაში, შესაძლოა, შეგვხვდეს კომპოზიციაში დომინანტი ორი ან სამი ტონის კომბინაცია. ამას არ უნდა მივუდგეთ ევროპული ჰარმონიის სისტემის თვალსაზრისით, სადაც ტონიკა აშკარად არის. ეს ჩემი შემოთავაზებაა.

სიუზან რანკინი: მინდა მხარი დავუჭერო თქვენს პოზიციას. ის მოდელი, რომელსაც თქვენ ავითარებთ, ძალიან ნათელია გრიგორისეულ საგალობელში. მრავალი საგალობელია, რომელშიც ფინალისს ვხვდებით. ეს არის მოდელი, რომელიც ძალიან ახლოებულია ჩვენთვის. მოდალურ თეორიაში ფინალისი დიდი ხნის შემდეგ გახდა ძალიან მნიშვნელოვანი. ამ თვალსაზრისით, ჩემი აზრით, ტონიკის ნაცვლად ცენტრალური ტონის ხმარება ძალიან სასარგებლოა, ეს არ ეწინააღმდეგება თქვენს მოდელს. თქვენი ანალიტიკური მოდელის თანახმად ქართული საგალობელი შედგება ფორმულებისაგან და მთავარია, შეიქმნას განმეორებადი

სტრუქტურების სერია. მნიშვნელობა არა აქვს იმას, რომ თქვენ სულაც არ მიმართავთ მოდალურ თეორიას. თქვენი თეორია არაა დამოკიდებული ფინალისის ურთიერთობაზე დანარჩენ მუსიკასთან. იგი დამოკიდებულია განმეორებადი საქცევების პოვნაზე და არა აქვს მნიშვნელობა, თქვენ მას რას უწოდებთ.

პოლო ვალეპო: ქართველ კოლეგებთან ურთიერთობაში ჩვენ დავადგინეთ, რომ ქართულ რელიგიურ მუსიკაში გვაქვს ნახევარკადანსიც, რომელთაგან თითოეული ფინალისივითაა. ამიტომ დავიწყეთ აკორდების სინტაქსის შესწავლა და ძებნა მოდელისა, რომელიც დამასრულებელ როლს ასრულებს საგალობელში.

იოსებ ჟორდანი: ჩვენ არ უნდა ველოდოთ, რომ განხილვის შემდეგ მივაგნებთ პრობლემის საუკეთესო გადაწყვეტას. ხშირად, სამეცნიერო კამათის საუკეთესო შედეგი არის ახალი შეკითხვა ან ახალი ფაქტი. მსურს შემოგთავაზოთ სიმჰა არომის ნახსენები ერთი დეტალი. მან აღნიშნა, რომ ქართულ სიმღერაში ყოველთვის არის აკორდების შეგრძნება. არა იმიტომ, რომ სამი სხვადასხვა მელოდიური ხაზი ქმნის რაღაც აკორდებს. მე ვეთანხმები ამას. ამასთან დაკავშირებით მინდა გავიზიაროთ ჩემი დაკვირვება ქართველების მიერ გამოყენებულ აკორდებზე. მრავალი წლის წინ, როდესაც ქართულ ტრადიციულ მუსიკალურ აზროვნებას ვადარებდი ევროპულ კლასიკურ მუსიკას, იმ დასკვნამდე მივედი, რომ ისინი ძალიან განსხვავდებიან იმით, თუ როგორ იწყება და ვითარდება მუსიკალური იდეა. ევროპული მუსიკალური იდეა, როგორც წესი, იწყება რომელიმე სტაბილური ელემენტით, ჩვეულებრივ ტონიკით. და ჰარმონიაც, როგორც წესი, ტონიკურია, მელოდიაც უმეტესად იწყება ტონიკის სამხმოვანების ბეგრებიდან. შემდეგ გადადის სხვა ბეგრებსა და ჰარმონიებზე და ბოლოს ტონიკას უბრუნდება. ქართულ ტრადიციულ აზროვნებაში შეინიშნება აშკარა განსხვავება: მუსიკალური იდეა ხშირად დინამიური, არასტაბილური ელემენტიდან იწყება. ჰარმონიაში ეს არის დისონანსური აკორდი, როგორც 1-4-5, ხოლო მელოდიაში ეს, ხშირად, არის გამის მეშვიდე ან მეოთხე საფეხური. განვითარების შემდეგ, როგორც მელოდია, ისე ჰარმონია ერთ სტაბილურ ელემენტთან მიდის, ფინალურ უნისონთან ან კვინტასთან. მაგალითისთვის ავიღოთ *შენ ხარ კენახის* გურული ვარიანტი იწყება აბსოლუტური დისონანტური აკორდით, როგორც ბევრი სხვა საგალობელი ან ტრადიციული სიმღერა. თუ შევადარებთ შუა საუკუნეების ევროპულ მუსიკას, არა მგონია, ვიპოვოთ ამგვარი მკაფიო დისონანტური აკორდებით დაწყებული ნიმუშები. ამგვარად, არსებული პარალელების მიუხედავად, მაინც არსებობს ამ კულტურების განმასხვავებელი მნიშვნელოვანი ელემენტები. დიახ, როგორც წესი, ორივე მთავრდება უნისონით, მაგრამ, აბა, ვნახოთ დასაწყისი – აქ მათ შორის უდიდესი განსხვავებაა.

დავით შუღლიაშვილი: მან მაღლობა გადაუხადა მონაწილეებს ამ საინტერესო დისკუსიისთვის და აღნიშნა, რომ მოხსენებები შეეხებოდა სასულიერო მუსიკას, თუმცა კამათში ძირითადად საერო მუსიკაზე იყო საუბარი. რასაკვირველია, ქართულ სინამდვილეში უთუოდ შეიძლება საუბარი მათ შორის მჭიდრო კავშირზე, მაგრამ იგი ყურადღებას გაამახვილებს ქართულ საგალობელზე. მისი აზრით, ქართული მუსიკოლოგია და ს. ჯანგულაშვილიც ერთსა და იმავე მარტივ, მაგრამ უზუსტო მეთოდს მიჰყვება, კერძოდ, მხედველობაში აქვს ანალიზისას სანოტო ჩანაწერებზე დაყრდნობა. მისი აზრით, გალობის კვლევისას ანალიზის დასაყრდენი უნდა იყოს ქართული საგალობლებისა და სიმღერების ავთენტური ჩანაწერები,

რომელთაც საბედნიეროდ, ჩვენამდე მოაღწიეს. მხოლოდ ეს მოგვცემს საშუალებას, რომ ჩავწვდეთ ამ მუსიკის ჰარმონიას, მელიდიის ბუნებას და ხმათა ურთიერთდამოკიდებულებასაც. საგალობელთა ხელნაწერებში საქმე გვაქვს ქართული გალობის 5-ხაზიან სისტემაში „ნათარგმნ“ ტექსტებთან და მათი ანალიზით ჩვენ მხოლოდ „ნათარგმნის“ ანალიზს ვაკეთებთ. ფაქტობრივად, თანამედროვე ანსამბლების შესრულებაც ამ ნათარგმნის აჟღერებაა, ყურითაც ადვილად შესამჩნევია, რომ ეს შესრულება აცდენილია ჩვენი წინაპრების ნაგალობებს, მართალია, ძალიან ცდილობთ, მაგრამ ყველას სხვადასხვანაირად გამოგვდის. გალობის მკვლევართა მთავარი ამოცანაა ანალიზში სწორედ მათ ნამღერს დავეყრდნოთ, რომ ვიპოვოთ ქართული კილოს გასაღები მათი ჟღერადობიდან და არა ნოტებიდან.

ასეთ შემთხვევაში, შესაძლოა კიდევ უფრო საინტერესო გახდეს შუა საუკუნეების ქართულ-ევროპული მუსიკის ურთიერთმიმართების საკითხი: ევროპისაგან დიდი ხნით იზოლირებულმა საქართველომ კარგად შემოინახა შემსრულებლობის ძველი კილო, ძველი მანერა, რაც შეიძლება ევროპელებისთვისაც ორიენტირი აღმოჩნდეს საკუთარი მუსიკის სხვაგვარი წაკითხვისათვის.

სვიმონ ჯანგულაშვილი: რასაკვირველია, საგალობლების კვლევისას ჩვენ ფონოჩანაწერებიც უნდა გავითვალისწინოთ. მაგრამ ჩვენ ხელთ გვაქვს მხოლოდ დასავლეთ საქართველოდან შემოქმედის კილოს 150-მდე და რამდენიმე ქართლ-კახური საგალობლის ფონოჩანაწერი, მაშინ, როდესაც არსებობს ნოტებზე გადაწერილი რამდენიმე ათასი საგალობელი, რომლებშიც ძალიან დიდია ფაქტურული, ჰარმონიული, პოლიფონიური განსხვავება ქართული გალობის სხვადასხვა სკოლის ნიმუშებს შორის, საოცრად მრავალფეროვანია მათში წარმოდგენილი მუსიკალური სამყარო. ამიტომ, სამწუხაროდ, ერქომაიშვილების ფონოჩანაწერების მიხედვით კარბელაშვილების ან ქორიძის ჩაწერილ მასალაში ვერ განვსაზღვრავთ კილოს საგალობლების ჰარმონიისა თუ კილოს აზროვნების საკითხებს, ვერ შევძლებთ ავსახოთ ნოტირებულ საგალობლებში დაფიქსირებული სტილური სიმდიდრე.

საზოგადოდ, ბერის სიმაღლის ზუსტად დაფიქსირება მხოლოდ ტემპერირებულ (კლავიშთან) საკრავებზეა შესაძლებელი. ვოკალური შემსრულებლობა (ისევე, როგორც სხვა არატემპერირებულ საკრავებზე) მიმდინარეობს არატემპერირებულ წყობაში, ამიტომ, ბუნებრივია, ასეთი მუსიკის ყოველი სანოტო ჩანაწერი წარმოადგენს ერთგვარ თარგმანს. ხმით შესრულება არ შეიძლება იყოს ტემპერირებული, მომღერალი ვერასოდეს შეძლებს ზუსტი ცენტრებით, მიკროინტერვალური სიზუსტით სიმღერას. ჩვენ ვერასოდეს ვიტყვი, რა მიკროინტერვალებს აჟღერებდნენ ჩვენი წინაპრები საუკუნეების წინ, ისევე, როგორც ვერც ერთი მომღერალი იტყვის ზუსტად, რამდენი ცენტრით იყო ერთმანეთისაგან დაშორებული მის მიერ აღებული ორი ბგერა. ხალხური სიმღერის უამრავი ჩანაწერი გვაქვს შემორჩენილი, საგალობლებისა კი – მხოლოდ ერთი სკოლის. ბევრ რამეს დაკარგავთ, თუ საგალობლების ხელნაწერების მთელ კორპუსს შევისწავლით მხოლოდ ჩვენს ხელთ არსებული ერთი სკოლის ფონოჩანაწერების მიხედვით. ამიტომ, ჩვენ ქართულ საგალობელზე მეცნიერული მსჯელობა გვიხდება 5 ხაზიანი სისტემით ჩაწერილი საგალობლების მიხედვით, რომ შევძლოთ სანოტო მასალის მთელი მრავალფეროვნების ასახვა.

ნანა ვალიშვილის აზრით, ქართული მრავალხმიანობა არ არის სტიქიური მოვლენა. ის ფაქტი, რომ ჩვენ ჯერჯერობით არ მივსულვართ დასკვნებამდე რაც ბოლომდე ნათელს გახა-

დის ქართული მუსიკალური აზროვნების სისტემას, არ ნიშნავს, რომ იგი არ არსებობს. თუ ჩვენ არა გვაქვს მრავალხმიანობის კილოური და ჰარმონიული სისტემა გააზრებული, მაშინ გამოდის, რომ ქართული მრავალხმიანობაც სტიქიური ყოფილა და არაორგანიზებული.

ქეთევან ბაიაშვილმა გაიხსენა შემთხვევა საკუთარი პედაგოგიური პრაქტიკიდან, როცა იგი ხალხურ სიმღერას ასწავლიდა ბავშვებს, რომელთაც სმენა ევროპული ჰარმონიით ჰქონდა გაწვრთნილი. როცა ბავშვებმა სიმღერა ნოტებით შეასრულეს სამ ხმაში, შემდეგ კი ხალხური მომღერლების ძველი ჩანაწერი მოისმინეს, მათ მასწავლებლის გარეშე, თავად ადვილად დაინახეს განსხვავება ჟღერადობაში. შემდეგ დიდი მუშაობა აღმოჩნდა საჭირო, რომ ბავშვების შესრულება ფონოჩანაწერების ჟღერადობისათვის მიეახლოებინა. მან ბოლოს კითხვა დასვა: რითი შეიძლება ეს აიხსნას, თუ არა ქართული ბგერათწყობის ორიგინალობით?

თამაზ გაბისონიამ აღნიშნა, რომ იგი უფრო დავით შუღლიაშვილისა და იოსებ ჟორდანიათა მოსაზრებებს იზიარებს, ს. ჯანგულაშვილი კი უმცირესობაშია. მან მოკლედ გასცა პასუხები უცხოელი მეცნიერების მიერ დასმულ შეკითხვებს.

- ქართულ საგალობელში ტექსტი მუსიკას ნაკლებად განსაზღვრავს. ეს გვიჩვენებს, რამდენად დაშორდა ქართული საგალობელი თავის წინაპარს, რამდენად შორს წავიდა პირვანდელი სახისაგან;

- ქართულ საგალობელში ლინეარული მოძრაობა წამყვანია;
- იმის პასუხად, რომ პროფ. რანკინს პარალელური კვარტები არ შეხვედრია ქართულ საგალობელში, მან მოიხმო დ. შუღლიაშვილის მიერ გამოცემული შემოქმედის სკოლის ერქმანიშვილისეული „სასწავლო კილოს“ საგალობლები, რომლებითაც პატარებს ასწავლიდნენ გალობას და იყენებდნენ გალობის შესწავლის საწყის ეტაპზე და წარმოადგენს პარალელური კვარტული და ოქტავური მოძრაობით, უძველეს, პირვანდელ სახეს ქართული გალობისა;

- კითხვაზე, არის თუ არა ქართულ საგალობელში რომელიმე ხმა ლიდერი და არის თუ არა ხმათა წყვილები, პასუხი ასეთია – არის სხვადასხვა ხარისხის შეჭიდულობა, როგორც კონტურულ ხმებს (პირველსა და ბანს) შორის, ასევე, ზედა ორ ხმას შორის, სადაც ზედა ხმა წამყვანია, როგორც კანონიკური ხმა, ხოლო მეორე ხმა მას ხშირად მისდევს – ლაგდება პარალელურ ტერციაში.

თ. გაბისონიამ, აგრეთვე, გაამახვილა ყურადღება ვერტიკალის საკითხზე ქართულ საგალობელში. მას მიაჩნია, რომ მასში, ლინეარულის გვერდით, არის ორიენტაცია კვინტასა და ოქტავაზე; არ გაიზიარა სვიმონის მოსაზრება ქართულ საგალობელში კონტრაპუნქტისა და პარალელიზმის დიალექტიკის არსებობის შესახებ. მისი აზრით, საგალობელში პარალელიზმის დიქტატია, მაგრამ ვარიანტული, იმპროვიზაციული განვითარება მიდის კონტრაპუნქტისკენ; იგი საგალობელში უფრო კვინტური და ოქტავური შეფარდებების დიალექტიკას ხედავს. ორი მეზობელი ხმა კვინტაზეა ორიენტირებული, კონტურული ხმები კი – ოქტავაზე. ორი ერთმანეთზე დაშენებული კვინტა სძლევენ ოქტავურ შეჭიდულობას და გამოდის ნონა. ეს არის მთავარი დიალექტიკა, რაც ახასიათებს ქართული საგალობლის ჰარმონიას.

მან, ასევე, ხაზი გაუსვა, რომ ტერმინი „პოლიმოდლობა“ გაუგებარია მოდალურ სისტემაში ქართულ საგალობელთან მიმართებაში. ჩვენი უცხოელი მეგობრები, პროფ. არომი და პროფ. ვალეჰო ცდილობენ მთლიანობაში მოიცვან ერთი საგალობელი, როგორც ნაწარმოები. ის დაეთანხმა ჟორდანიათს, რომელიც მიიჩნევს, რომ ეს მართებული არ არის. გვიდო

არეცოელი ამბობდა, როცა ვისმენთ ბოლო ტონს, ჩვენ სიმულტანურად ვგრძნობთ თუ რა იყო წინა ფრაზაში, მსგავსად ლოცვისა, არ ვკრავთ ჩვენს თავში ამ ერთ დიდ ფრაზას გალობისა, არამედ ყოველთვის, ყოველ წამს ვიმყოფებით იქ, სადაც ვართ. მელოდია სიმულტანურად ნაკლებად იკრება საგალობელში, ვიდრე სიმღერასა და კლასიციზმში, სადაც ფუნქციონალური კონტრასტებია და ფუნქციონალურად შეკრულია მთელი ფრაზა.

იოსებ ჟორდანიამ ქართულ ტრადიციულ კილოსა და ბგერათრიგთან დაკავშირებით გაიხსენა თავისი ბოლო სტუმრობა სვანეთში, როცა ავსტრალიელების დიდ ჯგუფთან ერთად ისლამ ფილფანთან რიპოს შესისწავლიდნენ. ხალხური მომღერალი სიმღერის ჩვენებისას ერთსა და იმავე საქცევს ხან მინორული მიხრილობით მღეროდა, ხან მაჟორულით. ავსტრალიელები, რომლებსაც ნოტებზე გადაჰქონდათ მისი ნამღერი, დაიბნენ, ვერ მიხვდნენ, როგორ უნდა ჩაწერათ. როცა იკითხეს, რომელია სწორი – დაბლა ნამღერი თუ მაღლაო, მან საპასუხოდ იკითხა, მათ შორის რა განსხვავებააო. ეს იმას ნიშნავს, რომ იმას, რის დაფიქსირებასაც ჩვენ ზუსტად ვცდილობთ მიკროტონებში, უფრო მეტიც, ნახევარ ტონსაც კი მისთვის პრინციპული მნიშვნელობა არ აქვს.

ერთხელ მახსოვს, ვმოფრავდი სიმღერას და ვერაფრით დავადგინე ბგერის სიმაღლე. ამ პროცესს მამაჩემი, მინდია ჟორდანია ესწრებოდა, რომელმაც მითხრა – ბგერა იმიტომ გეხმოს უფრო დაბლა, რომ იგი „ო“-ზე ჟღერს, „ა“, ჩვეულებრივ, უფრო მაღლა ჟღერსო.

საქმე ის გახლავთ, რომ ქართული სიმღერისა და საგალობლის ბუნება ზონურია და ბგერებს შორის 17 თუ 25 ცენტიანი განსხვავების ძიება, დიდ სირთულეებს შეგვიქმნის. ერთი და იმავე მომღერლის სხვადასხვა დროს შესრულებული სიმღერებიც კი განსხვავებულად ჟღერს. ცხადია, როცა სიმღერა თუ საგალობელი გადაგვაქვს ნოტებზე, იგი ფიქსირდება და ერთსახოვანი ხდება. მაგრამ ეს აუცილებელია – თუ გინდა მათი გაანალიზება, რაღაც საყრდენი წერტილები უნდა გქონდეს. არა მგონია აღმოჩნდეს ერთი ქართული სისტემა, რომელსაც მისდევდნენ ერქომაიშვილები, ფილფანები, ძუკუ ლოლუა და სხვები, როგორც დასავლეთ, ისე აღმოსავლეთ საქართველოშიც. ჩემი აზრით, ასეთი ზუსტი ქართული სისტემის პოვნა მიუწეველი ოცნებაა, რადგან ასეთი რომ ყოფილიყო, იგი აუცილებლად აღმოჩნდებოდა.

რუსუდან წურწუშიამ აღნიშნა, რომ ეს დისკუსია ბუნებრივია, რადგან ქართული მრავალხმიანობა ურთულესი ფენომენია იმისათვის, რომ იოლად ჩაწვდე მის ბუნებას, მის კილოურ წყობას. გასაკვირი იქნებოდა, რომ დღეს აქ გვეპოვნა ერთმნიშვნელოვანი პასუხი ყველა დასმულ კითხვაზე. ამას კარგად ვხვდებით როგორც ქართველი, ისე უცხოელი მეცნიერები. პროფ. არომმა დასვა ტერმინოლოგიის საკითხიც. ქართული ეთნომუსიკოლოგია თავისი ჩასახვის დღიდანვე რუსული ფოლკლორისტიკის განუყოფელი ნაწილი იყო, დღეს კი მიმდინარეობს ქართული ეთნომუსიკოლოგიის დასავლურთან ინტეგრაციის პროცესი. ქართველი მუსიკოლოგები ბევრს კამათობენ, მაგრამ ისინი კარგად ერკვევიან ქართული ტრადიციული მუსიკის ბუნებაში, უბრალოდ, ჩვენ ყოველთვის ვერ ვლაპარაკობთ უცხოელებისთვის გასაგებ ენაზე, რაც ბევრ გაუგებრობას იწვევს. სხვათა შორის, პროფ. რანკინმა გაიზიარა იოსებ ჟორდანიას მოსაზრება და მიანიშნა, რომ პროფ. არომი და ვალეჟო ცოტა განსხვავებულად უდგებიან ქართული მრავალხმიანობის მოდალობას, ვიდრე ეს მიღებულია შუა საუკუნეების მოდალური აზროვნების შესწავლაში. ამჟამად ჩვენში მიმდინარეობს მუშაობა ე.წ. „ქართული წყობის“ დასადგენად, ჩვენ უნდა დაველოდოთ ამ კვლევების შედეგებს, თუმცა, ეს ჯერჯერობით მეცნიერულად დასაბ-

უთებული არაა. მეც ვიზიარებ აქ გამოთქმულ მოსაზრებებს ზონური წყობისა და მოდალობაში ცენტრალური ტონის შესახებ.

ჯონ გრემი: თავდაპირველად გაგეცნობით. მე ვარ ჯონ გრემი, ვსწავლობ პრინსტონის უნივერსიტეტში და ეწერ სადისერტაციო ნაშრომს ქართულ გალობაზე. მსურს ეუპასუხო პროფ. არომის მოსაზრებებს ქართულ მუსიკალურ ტერმინოლოგიაზე.

მოკლედ – სამ საკითხზე. ვფიქრობ, მან წამოსწია ძალიან მნიშვნელოვანი თემა, მუსიკალური ტერმინოლოგიის გაგებისა და სრული ინგლისურენოვანი განმარტებების ნაკლებობა გამოცემულ ლიტერატურაში. იბადება კითხვა: ვისი ბრალია ეს? თარგმანები, ნაწილობრივ, ჩვენი, ქართული მუსიკის უცხოელი მკვლევრების ბრალია, მაგრამ განა ჩვენ არ უნდა ვცდილობდეთ გავიგოთ შესაბამისი ქართულენოვანი ლიტერატურა და წყაროები? დიდ ბოდიშს ვიხდი, მაგრამ უნდა აღვნიშნო, რომ ქართველებისთვისაც ყოველთვის არ არის გასაგები საკუთარი ტერმინოლოგია.

თქვენს შენიშვნაში სვიმონ ჯანგულაშვილის მოხსენებასთან დაკავშირებით, გაუგებრობის მიზეზი თარგმანია, რომელიც სავსეა ინგლისურენოვანი მკითხველისთვის სრულიად გაუგებარი შერეული მუსიკალური ჟარგონით. თუმცა სვიმონის მოხსენება ქართულად საკმაოდ გასაგებია. ამდენად, ეს სვიმონის ბრალი კი არაა, მთარგმნელის ბრალია. ვფიქრობ ვალდებული ვართ, სწორად გავიგოთ, თუ რას წერენ ქართველი ავტორები და ვთარგმნოთ ისინი საერთაშორისო საზოგადოებისთვის გასაგებ ენაზე და არა – პირიქით.

შემდეგი საკითხია ტერმინოლოგიის გაგება. ბ-ნმა სიმკამ ისაუბრა ტერმინზე *modus*. მოგეხსენებათ ქართულში არის სიტყვა *კილო*, რომელსაც ისევე, როგორც ლათინურში სიტყვა *modus*-ს, ქართულშიც ბევრი მნიშვნელობა აქვს, რომ არაფერი ვთქვათ სიტყვაზე *tropus*. დასავლეთში, საბედნიეროდ, ჩვენ გვაქვს IX-X-XI საუკუნეების თეორიული ტრაქტატები, რომლებშიც აღწერილია, თუ როგორ გამოიყენებოდა ტერმინი *modus* თითოეულ საუკუნეში და როგორ განსხვავდებოდა მისი გამოყენება ლათინურსა და ბერძნულში, არსებობს ბევრი ნაშრომი, სადაც განმარტებულია მათი მნიშვნელობები ყოველ საუკუნეში. სამწუხაროდ, საქართველოში ასე არ არის, ვინაიდან აქ არ არსებობს შუა საუკუნეებში შექმნილი ტრაქტატები. ამგვარად, ტერმინი „კილო“ არსებობს სრული ისტორიული კონტექსტის გარეშე, იგი, შესაძლოა, აღნიშნავდეს მელიოდის, ჰარმონიას, წყობას....

ქართველმა მკვლევრებმა შეისწავლეს ისტორიული წყაროები სიტყვა *კილოს* გამოყენების კონტექსტის გასაგებად. ჩვენ გვაქვს, მაგალითად, ექვთიმე კერესელიძის ციტატა, სადაც ის ამბობს: „თუ კილოს არ ისწავლი, ვერ გაამშვენებ“ – ამ შემთხვევაში ის გულისხმობს კილოს, როგორც საგალობლის ძირითად მელიოდის. ასევე, რაჟდენ ხუნდაძის ციტატა, სადაც ის ამბობს „ეს იმღერება ლამაზ, შესანიშნავ კილოში“ – სადაც იგი ჰარმონიას გულისხმობდა. ამგვარად, თავიდან შეიძლება ეს ძალიან გაუგებარი იყოს, მაგრამ, ჩემი აზრით, კონტექსტში ეს გასაგებია და არ ვეთანხმები თვალსაზრისს, რომ ქართველებს თითონ ვერ გაურკვევიათ თავისი ტერმინოლოგია.

ახლა, რაც შეეხება თქვენ მიერ დასმულ საკითხს მუსიკის შესრულებისა და მუსიკალური ენის გრამატიკის შესწავლისაგან განცალკევების შესახებ. ვფიქრობ, ქართული საგალობლის კონტექსტში ასეთი განცალკევება შედეგს ვერ გამოიღებს, რადგანაც საქმე ზეპირ ტრადიციასთან გვაქვს. შემსრულებლობა ავსებს გრამატიკას. თუ გსურთ საგალობლების გრამატიკის გამოცალკევება, ჩემი აზრით, მნიშვნელოვანია შეხედოთ მას შემდეგ თაობაზე გა-

დაცემის კონტექსტში, თუ როგორ ასწავლიდნენ და როგორ სწავლობდნენ. დღეს, ერთადერთი სწორი გზაა დაგაკვირდეთ ნოტირებულ საგალობელს, სადაც ჩანს, თუ როგორ იცვლებოდა საგალობელი შესრულების დროს.

დავით შულღიაშვილი საუბრობს ე.წ. „სასწავლო ხმების“, სწავლებისა და გადაცემის შესახებ. სვანურ ხალხურ მუსიკაზე საუბრისას სოსო ჟორდანია დაწვრილებით აღნიშნავს, რომ განსხვავებები მიკრო-შეწყობაში უმნიშვნელო იყო, რადგან შესრულების დროს შეწყობა და ნახევარი ტონის ადგილმდებარეობის განსაზღვრა მათთვის გადამწყვეტი არ იყო. ვგულისხმობ, რომ გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს შემსრულებლობის ისეთი ასპექტების გათვალისწინებას, როგორიცაა იმპროვიზაცია, მით უფრო, რომ ეს პოლიფონიური მუსიკალური სისტემაა. ბევრი მომღერლის შემთხვევაში, მათ სჭირდებათ ხმების კოორდინაცია. მათი მელოდიები ჰარმონიულ ჩარჩოებში არსებობდა და საჭირო იყო ამ ჩარჩოს შეწყობა შესრულების იმ მომენტისთვის. შესრულების პროცესში ისინი ხმას უწყობდნენ ერთმანეთს.

არ არსებობს ფუნდამენტური გრამატიკა, რომელიც განსაზღვრავს ერთი მომღერლის ხმის სიმაღლეს რომელიც სხვებისთვისაც მისაღებია. ვფიქრობ, შემსრულებლობაში ეს არის დანარჩენი ორი მომღერლის მოსმენის პროცესი, რომლებიც მუდმივად ცვლიან ხმებს, და მომღერალმა უნდა გადაწყვიტოს როგორ მოახდინოს ჰარმონიზება.

არსებობს კი განსაკუთრებული ჰარმონია რომლის მიღწევასაც ვცდილობთ? მე ვიტყვოდი, რომ არსებობს. როდესაც ქართველი მომღერლების ჯგუფთან ხარ და ვილაც ოდნავ დაბლა ან ოდნავ მაღლა მღერის, სხვა ქართველი მომღერლები იტყვიან, რომ ეს სულაც არ იყო მაღალი.

მე ასეთი რამ ახლახანს გადამხდა, როდესაც ჩემი გუნდი კომპაქტურ დისკს იწერდა და ბოლო სამი ღამე სტუდიაში შულამედე გვიწევდა ყოფნა. როდესაც ხმებს ვიმეორებდით, გუნდის ხელმძღვანელი გაბუდმებით გვისწორებდა ნამღერს და შენიშვნებს გვაძლევდა, რომ ესა თუ ის ბეგრა უფრო მაღლა ან დაბლა გვმღერა. ჩემი აზრით, გამოცდილ მომღერლებს აქვთ თავის ნამღერში ხმათა შეწყობისა და ერთად ნამღერ სიმღერებში ვარიანტების შეფასების შეგონება. სიმღერა ამ ორი პროცესის შედეგია.

ამდენად, ვფიქრობ, რომ ქართული საგალობლის შემთხვევაში, გრამატიკის შემსრულებლობიდან გამოყოფა მხოლოდ და მხოლოდ შეზღუდულ შედეგებს მოიტანს. ეს ჩემი აზრია. დიდი მადლობა.

პოლო ვალეჰო: ჩვენზე დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს ქართული მუსიკა, გვაქვს ჩვენი წარმოდგენა მუსიკის იმ უზარმაზარ უნივერსუმზე, იმ მასალაზე, რომელიც ჩვენ გვაქვს ხელთ ამ ექვსი წლის მანძილზე, რაც ქართულ მუსიკას ვსწავლობთ. მაგრამ გვაქვს აგრეთვე სირთულეები მათ შესწავლაში, როცა ვლაპარაკობთ ფენომენალურ პარამეტრებზე, ენაზე, მის სემანტიკაზე. ამიტომ, ეს დისკუსია კილოზე, ენაზე და ა.შ. მეტად სასარგებლოა.

მარია კორტე-რეალი დაინტერესდა, თუ რომელი კილო ესადაგება ქართულ საგალობელს დასავლეთში ცნობილი მოძალური სისტემებიდან.

პოლო ვალეჰო: ეს რთული საკითხია, ჩვენ განსხვავებულად აღვნიშნავთ მოვლენებს. მაგალითად აკორდს ჩვენ ვუწოდებთ აგრეგატს, კონსტრუქციას, ერთობლიობას, მაგალითად, თუ ტერცია არ არის არც დიდი და არც პატარა, ჩვენ მას ვუწოდებთ ნეიტრალურს. ცდით-

ლობთ შევისწავლოთ ფენომენი ისეთი, როგორიც ის არის.

სიმპა არომი: მე ისეთი შთაბეჭდილება დამრჩა, რომ ვერ გამიგეს. მე ვლავარაკობდი მუსიკაზე, როგორც ფორმალურ სისტემაზე, როგორც ენაზე, და მეტი არაფერი. ეს არის სრულიად განსხვავებული რამ. მუსიკა არის განსხვავებული სისტემა, ადამიანები იბადებიან და მიდიან ამ ქვეყნიდან, მაგრამ მუსიკა რჩება, როგორც ფორმალური სისტემა, რომელსაც აქვს თავისი გრამატიკა. იგი არ იცვლება ისე სწრაფად, როგორც ადამიანების თაობა.

მეორე საკითხია ტერმინოლოგია – პროფ. წურწუშიამ თქვა, რომ არის ქართულ და ევროპულ ტერმინოლოგიას შორის განსხვავება. ეს არ არის კარგი. მთავარია, ჩავწვდეთ და გავიგოთ მუსიკა ყველგან – საქართველოში, აფრიკაში ან სადმე სხვაგან. რადგან მუსიკის ფორმალური ენა ყველასათვის გასაგები უნდა იყოს.

ქართული მუსიკა არ არის მხოლოდ ქართული მოვლენა, იგი კაცობრიობის საგანძურია, რომელიც აღიარებულია იუნესკოს მიერ, მას აქვს ენა, რომელიც არაქართველებმაც უნდა გავიგოთ და რომლის შესწავლა არაქართველსაც უნდა შეეძლოს. ჯონ გრემი გამონაკლისია, მას ქართველი ცოლი ჰყავს, ჩვენ არ შეგვიძლია ამის გაკეთება (სიცოცხლე დარბაზში). მე ემოციურად ვლავარაკობ, მაგრამ ქართული მუსიკაც ძალიან ემოციურია. ყოველი ეთნიკური კონტექსტი უნდა იქნას განხილული ზოგადკულტურულ კონტექსტში და არაქართველ მეცნიერებსაც, მათ შორის, მეც და პოლოსაც, უნდა გვქონდეს შესაძლებლობა გავიგოთ იგი. და ეს თანამშრომლობა სულაც არ არის ცუდი.

დასასრულ, პროფ. წურწუშიამ მაღლობა გადაუხადა მრგვალი მაგიდის მონაწილეებს, განსაკუთრებით სუზან რანკინსა და არტურო ტელოს, რომლებიც სპეციალურად ჩამოვიდნენ მის მუშაობაში მონაწილეობის მისაღებად.

მან ღიდი მაღლიერებით აღნიშნა სიმპა არომისა და პოლო ვალეჰოს წვლილი ქართული ხალხური სიმღერა-გალობის შესწავლასა და პოპულარიზაციაში და იმედი გამოთქვა, რომ მათი კვლევის შედეგები ღიდ დახმარებას გაუწევს ქართული ტრადიციული მუსიკის ყველა მკვლევარს.

მან, აგრეთვე, გამოთქვა რწმენა, რომ პროფ. არომისა და პროფ. ვალეჰოს თაოსნობით მოწყობილი ეს შეხვედრა შუა საუკუნეების ქართულ-ევროპული მუსიკის შედარებითი კვლევის ახალი ეტაპის დასაწყისი გახდება.

შენიშვნები

¹ ჰარმონიის თანამედროვე თეორიული მიდევნების შესაბამისად, გამართლებულად არ მიგვაჩნია ცნებების „ტონიკა“, „ტონიკურობა“, „ტონალობა“ გამოყენება მოდალური ჰარმონიის მოვლენების დეფინიციისა და ანალიზისათვის.

² ძირითადად, ვაანალიზებ სეპტიცხოვლისა და გელათის სკოლების ჰიმნებს. საგალობელთა კილო-ჰარმონიული თავისებურებების შესახებ მსჯელობისას ცალკე განხილვის საგანია გურული, შემოქმედის სკოლის, არტემ ერქომაიშვილისეული საგალობლები – განსხვავებით სხვა სკოლების ნიმუშთაგან, რომელთა აუდიოჩანაწერები თითქმის არ მოგვეპოვება, შემოქმედის სკოლის ჰიმნთა კვლევა-შესწავლა

აუცილებელია, ჩვენდა საბედნიეროდ — არსებულ აუდიოჩანაწერებზე დაყრდნობით. ამ სკოლის ჰიმნებისათვის სპეციფიკურია პოლიფონიური ხმათასვლის მაღალგანვითარებული და არქაული სახეების თანაარსებობა და ჰარმონიული აზროვნება, რომლებშიც თვითმყოფადობასთან ერთად, აშკარად ვლინდება განსაკუთრებული პარალელები რეგიონულ ხალხურ მუსიკალურ ენასთან.

**ს. ჯანგულაშვილის მიერ გამოყენებული ლიტერატურა,
ხელნაწერი და გამოცემული სანოტო კრებულები**

კარბელაშვილი, ვასილ. სანოტო ხელნაწერთა არქივი. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, ფონდი №264

კარბელაშვილი, ვასილ. (1897). *ქართლ-კახური გალობა „კარბელაანთ კილოთი“*. I ნაწილი, მწუხრი. ტფილისი

კარბელაშვილი, ვასილ. (1898). *ქართლ-კახური გალობა „კარბელაანთ კილოთი“*, ცისკარი. ნოტებზე გადაღებული მღვდელ ვასილ კარბელაშვილის მიერ. მეორე ნაწილი. ტფილისი: სტამბა მ. შარაძისა და ამხანაგობისა.

კარბელაშვილი, ვასილ (სტ.). (1899). *ქართული გალობა (ქართლ-კახური კილოთი)*, ლიტურდია, წმიდა იოანე ოქროპირის წირვის წესი. მ. იპპოლიტოვ-ივანოვის მიერ ნოტებზე გადაღებული. ტფილისი: სტამბა მ. შარაძისა და ამხანაგობისა.

კარბელაშვილი, პოლიევქტოს. (1899). *საგალობლნი შობის დღესასწაულისა*. გამოცემა მღ.პ. კარბელოვისა და ა. მოლოდინოვისა. რვეული ა. თბილისი: სტამბა მ. შარაძისა და ამხანაგობისა.

კარბელაშვილი, პოლიევქტოს, ჩხიკვაძე, გრიგოლ. პოლიევქტოს კარბელაშვილისაგან გრიგოლ ჩხიკვაძის მიერ ჩაწერილი საგალობლები. ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივი.

კერესელიძე, ექვთიმე. სანოტო ხელნაწერი. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, Q-667.

კერესელიძე, ექვთიმე. ქართული საეკლესიო საგალობლების კრებული, სამი წირვის წესი. ლიტურგია მღვდელმთავართათვის. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, Q-674.

ჟღენტი, ივანე. (2005). ლექციები ჰარმონიაში. თბილისი: ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია.

როსებაშვილი, კახი. (1968). *ქართული გალობა (იმერულ-გურული კილო)*. ჩაწერილი და ნოტებზე გადაღებული კახი როსებაშვილის მიერ. თბილისი: სსრკ მუსიკალური ფონდის საქართველოს განყოფილება.

როსებაშვილი, კახი. (1976). *ქართული გალობა (გურული კილო)*. ჩაწერა და ნოტებზე გადაიღო კახი როსებაშვილმა. თბილისი: სსრკ მუსიკალური ფონდის საქართველოს განყოფილება.

ქორიქე, ფილიმონ. (1895). ქართული გალობა: ლიტურგია იოანე ოქროპირისა. გადაღებული ფილიმონ ი. ქორიქის მიერ. ტფილისი: მ. შარაძის გამოცემა და სტამბა.

ქორიქე, ფილიმონ. (1904). აღდგომის საგალობელნი. პარტიტურა №4. ტფილისი: მსწრაფლმბეჭდავი არ. ქუთათელაძისა.

ჭოხონელიძე, ევსევი. (1983). „ქართული ხალხური სიმღერის კილოური საფუძვლების შესახებ“. კრებული: *ქართული ხალხური მუსიკის კილო, მელოდიკა და რიტმი*. გვ. 3-30. რედ.: ა. შავერზაშვილი. თბილისი: ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია.

არტურო ტელოს აუდიომაგალითები

აუდიომაგალითი 1. *Cunctipotens genitor Deus*. სანტიაგო დე კომპოსტელას კათედრალის კალიქტინუსის კოდექსიდან (XII ს.) http://www.youtube.com/watch?v=qnoe2_AmxxQ

აუდიომაგალითი 2. *Organum / Kyrie Trope: Cunctipotens genitor Deus* (1 ზმა, 3 ზმა) <http://www.medieval.org/emfaq/cds/op1-102.htm>

აუდიომაგალითი 3. *Kyrie cunctipotens* <http://www.medieval.org/emfaq/cds/cpu301.htm>

სუზან რანკინის ვიდეომაგალითები

ვიდეომაგალითი 1. *Verbum patris*. ასრულებს ანსამბლი *Sequentia* <http://www.youtube.com/watch?v=ShNPEnkqCcA> Published on YouTube on Mar 12, 2013

ვიდეომაგალითი 2. *Orientis partibus*. შუა საუკუნეების საშობაო ჰიმნი, ასრულებს კლიველენდის გუნდი, როს ვ. დიუფინის ღირიურობით. შესრულებულია კლიველენდისა და ოპაიოს სამების კათედრალურ ტაძარში, 2010, 3-4 დეკემბერი <http://www.youtube.com/watch?v=yn--eGxF8p4>

მასალა პუბლიკაციისთვის მოამზადა
რუსუდან წურწუშიამ

SPEAKER: POLO VALLEJO

Polo Vallejo greeted the participants and briefly told them the history of organizing a Round Table session on the suggested problem. After his first acquaintance with Georgian polyphony in 2006, he started its research together with his elder colleague and teacher Simha Arom. There is no need to present Prof. Arom to the audience, he has been the participant of almost all symposia on traditional polyphony since 2002 and he is already known here as world-renowned ethnomusicologist, inventor of the original method for recording polyphony and researcher of the instrumental polyphony of Aka Pygmies and other peoples, laureate of the prestigious Fumio Koizumi Prize for Ethnomusicology. They were greatly impressed by the harmony of Georgian polyphony and they decided to explore the syntaxes of the harmony of Georgian polyphony. Their work was carried out in close contact with Georgian performers (ensembles “Basiani” and “Mzetamze”) and scientists, such as Rusudan Tsurtusmia, Joseph Jordania, Tamaz Gabisonia, Davit Shughliashvili, Svimon Jangulashvili and Anzor Erkomaishvili. They had particularly close cooperation with ensemble “Basiani”, whose members helped the scholars check their experiment and with whom they realized a number of joint projects – held lecture-concerts of Georgian music in Spain, Italy.... In the working process of Professors Arom and Vallejo there merged considerations on the similarity between certain thinking principles in early Medieval European and Georgian polyphony.

This is why together with the International Centre for Traditional Polyphony they decided to hold a Round Table Session at the 2012 Symposium, to which specialists in medieval music were invited.

In conclusion Polo Vallejo presented to the audience two guests – **Dr. Susan Rankin**, professor of Medieval music at Cambridge University (UK), also interested in the paleography of early Medieval musical sources and who transcribes two-part hymns and **Arturo Tello**, professor at the Department of Musicology of the Universidad Complutense of Madrid and performer. He studies *Trope* – Medieval hymn in Spanish manuscripts as well as connection between expression, verbal text and writing in medieval music. From Georgian side, the reporter of the Round Table is young scholar, Dr. Svimon Jangulashvili, also director of church choir and wonderful musician. He preliminarily forwarded to us several chants of Gelati and Shemokmedi Schools (West Georgia), which enabled our foreign colleagues to familiarize with them before coming to the symposium.

The speaker passed word to Dr. Arturoo Tello Ruiz-Pérez.

Arturo Tello Ruiz-Pérez: First of all, I would like to thank Polo Vallejo and the organization of the Symposium for inviting me to sit in this interesting round table, which, I am sure, will have extraordinary results.

I feel here as coming from another reality: I come from the world of Gregorian chant, particularly the Latin liturgical song, in summary, from the monodic and polyphonic chant in the Roman liturgy of the Middle Ages. However, perhaps because of the fascination that since the beginning this liturgical music from Georgia caused me, as a Christian musical expression, I do not feel strange at all. I have to note that my speech, more than a presentation, will be a sum of questions and issues, and I also hope you are able to forgive if many of them may seem obvious.

I will try to be brief and clear as possible at this initial intervention. But above all, I would like to humbly express my desire and need to learn all I can of this wonderful liturgical polyphony of Georgia, looking forwards to my own work and in order to understand the phenomenon of liturgical music in general.

Well, the first of my questions could be very obvious. As we are discussing about chant, not on any type of chant but on liturgical chant, in every song is common that there are two essential components: word and music. In the liturgical chant, at least in the Frankish-Roman and above the music, word is the base, that is, the ultimate goal is the message, what is said. The music would be how the words are said, and we should note that in most of repertoires this word is the biblical one, the word of God.

This circumstance determines everything. Even in the strata of the repertoire that we could be called of new composition, the liturgical song, where the word is not directly taken from the Bible, this principle somehow still works as a law. The text, which can be poetic or prose (the Latin Vulgate Bible is entirely in prose) determines the structure, the points of tension and relaxation, syntactic articulations (*distinctions* like colon, comma, etc.), the style of chant (syllabic, neumatic or melismatic), the mode (we should discuss a lot about what is really a mode...), the degree of ornamentation, the type of performance (direct/soloist, antiphonal or responsorial), the genre (psalmodic recitative or free), etc. The question I want to put on the table appears by itself: does the text determine in the same way, with the same importance, the nature of the Georgian church chant? I think so, and I understand nothing of Georgian Language, but we need to think about this. Moreover, what kind of texts are sung (biblical, poetic, etc.)?

Last Sunday I had the good fortune to attend the worship service at Sameba Cathedral. There, apart from being entranced by the beauty of the liturgy, I was able to observe that there is also the liturgical recitative, split into three parallel voices at the fifth distance. Of course, intonation and cadence differently had more contrapuntal elaboration. This seems relevant, once again linked to the text, because the western chant of the Latin liturgy (not only the Frankish-Roman) is very likely to arise modally from the psalmody. Through a recited note, the text was gradually forcing that there was a modal sharp ascent from the note recited, looking the accent of words or a descent in the final, seeking syntactic clarification of the text. From the simple recitative arose different melodic modes, which, for pedagogical reasons among other things, were established in eight: the *Oktoechos*. Could we consider a similar hypothesis for Georgian chant? Of course that would mean that at some point the monodic chant had to have existed, if it still exists, I do not know, in the scope of this liturgy.

The relationship between monody and polyphony brings me to another question. In the Frankish-Roman liturgy, polyphony is not constitutive of the chant, id est, it is an ornament, an amplification through rhetorical *ornatus*. Always needs a prior monodic melody, and from it, appears the *organum*, the *symphonia*. This is relevant because the compositional sense of polyphony, at least well into the Middle Ages, is not vertical but horizontal, like terraces – let me expression: the first comprises a voice, then the next, and so on. It would be good to ask if something similar happens in Georgian polyphony.

I show this principle with an example (fig. 1, ex. 1, audio ex. 1, 2, 3) from the *Codex Calixtinus* of the Cathedral of Santiago de Compostela (twelfth century). It is the Latin Kyrie *Cunctipotens genitor deus*. In each of the three sections (Pater, Filius, et Spiritus Sanctus), monodic melody comes in the voice of a child with the official Greek text, then on that tune is made *organum*, this time with the Latin text. The text says:

A. *Cunctipotens genitor Deus omnipotens eleison* [All-powerful Father, God, Creator of all things, have mercy]

B. *Christe dei forma virtus patrisque sophia eleison* [Christ, the splendor of God, strength and wisdom of the Father, have mercy]

C. *Amborum sacrum spiramen nexus amorque eleison* [The holy breath, the fusion and the love of both, have mercy]

We can also observe a maxim often in the Frankish-Roman liturgy: a chant with little text is susceptible of more musical ornamentation, flowery and polyphonic, while one with a lot of text runs more content in style, aiming at syllabism and note against note. Is it also fulfilled in Georgia?

I would like to end my speech leaving some questions on the mode. Are there cells in Georgian music and recurring motifs that characterize a mode beyond a simple? Is there an *ethos* assigned to each mode? What does the text in this?

Susane Rankin: I sit here before you as a kind of envoy – at least I feel like an envoy, from a far away part of western Europe (since I am Irish) and, more importantly, from a world of historical scholarship on the music of western Europe in the Middle Ages.

The centre of my scholarly work at present is notation – the earliest notations for Gregorian chant; but I also continue to work a good deal on the earliest European polyphonic music.

This music, composed and notated in the early eleventh century, is hardly known in the modern world, although it is of immense musical interest. So when Simha Arom threw down the gauntlet to me to help him think about Georgian polyphony, perhaps by finding some useful western Medieval parallels, or ways of thinking about medieval music which might help to develop ways of thinking about Georgian music, it was hard to resist. Yet the challenge Simha set me is massive: visiting a country in which identity is expressed in music almost more than any other in the world, and then to dare to speak about Georgian music – well, many times in the last two months I have thought “how did I get into this?” That is all a way of saying that I see myself as an outsider – and today can only try to open some questions about ways of looking into Georgian music.

Before looking at the materials circulated for the round table I want first to say a few words about the pioneering work by Siegfried Nadel, published in 1933. At that time a certain amount of Medieval European polyphony and medieval theory about how to make polyphony was known – but very little existed in published form.

That would go some way to explaining why some of Nadel’s remarks are simply wrong (such as his comparison between some Georgian pieces and *organum purum* of the 12th century). Perhaps the most significant correction is to the link he makes between the ‘main forms of Georgian polyphony’ and the parallel *organum* known of since *circa* 900.

The parallel *organum* presented in theory of this date is of two kinds: first a polyphony in strictly parallel 5ths and octaves, from which there is *never* any deviation; and then a polyphony based on parallel 4ths, but with variable intervals, above all, unison at cadences.

The point here is the strictness of the parallel movement in 5ths and octaves – whereas in Georgian music movement in 5ths and octaves is often the basis of the movement of separate voices, but almost never – in anything I have seen or heard – is there strictness. And movement based on parallel fourths I have not found in Georgian music. So where Nadel saw direct links I am much more inclined to find similarities – behaviours born out of using the diatonic musical system: for now I would rather work with the model of analogies than with an idea of historical relation between western European and Georgian polyphonies. And if shared characteristics can be used to expose qualities of these culturally separate kinds of music, then we will at least have a useful basis from which to build towards ideas about historical links, if there are any.

Now I would like to present three very brief cases, each directed to a different way of enquiring into literally, how the notes of three-part polyphonies fit together: my examples of Georgian music are all taken

from the materials distributed for this round table, while my western medieval examples are all from the twelfth and early thirteenth centuries.

1. First Case Study: Melody V. Harmony (St. George's Troparion)

One of my first questions about three-part Georgian singing was how the voices relate to each other: the chordal nature of the music – a very strong interest in the vertical sound, moment by moment – was evident, and the studies of Simha Arom and PoloVallejo have already had significant results in uncovering the degree to which the chords are systematically chosen. But I am a scholar trained in melody, and I really wanted to know how melody and harmony were fused in these ways of singing. In music, above all music of an oral tradition (which is true of much European as well as Georgian music), what each singer sings must make sense to that singer as a melody, as well as within the social texture of a group. I would argue that it is because of this closeness to orality, to singing by ear without notation, that much European polyphony prizes melodic voice-leading *over* vertical consonance. This example is one of the three notated and still extant three-part pieces of the European middle ages (ex. 2, video ex.1).

Of course, it was the need to control melodic movement in more than one voice which led to the theory of counterpoint, first written in the fourteenth century: but I could not look for counterpoint in this European sense in Georgian polyphony – there was no reason to expect one to have anything to with the other. So then I started to consider a simple concept, that of the “directed progression”. That is a term invented by the American scholar Sarah Fuller, to describe the contrapuntal procedure of movement in a pair of voices from tension to resolution: these procedures form the basis of contrapuntal theory – and their systematized use can be traced through music from the thirteenth through to the fifteenth centuries.

What I looked for in the Georgian examples was not these specific progressions but evidence of repeated behaviours which acted in a tension-resolution situation. And they were easy to find: here are four cadences in the St. George's Troparion, which, if set out in parallel are easily seen to reveal similar procedures of arrival at a musical close (ex. 3, a, b, c, d).

And then I add a passage from *Rejoice O Virgin*, with the same closing formula (ex. 4, a, b).

With that evidence I felt that I could at least argue with Simha and Polo that there were some contrapuntal procedures at work in this music – not only in “directed progressions” in two parts, but in three parts. Surely more study is going to uncover much more of this kind of behavior.

2. Second Case Study: The Relation Between Voices

My most fundamental question about the Georgian polyphonies has been how three voices relate to each other – whether one of the three is fundamental as an organiser (or not), whether the relation between the three voices is as a pair of pairs (A and B, A and C), or as a three-part texture through and through, whether there is a stronger relation between two of the three voices (as indicated in some of the secondary literature on Georgian music).

To illustrate the source of my questions, here in *Verbum patris* the lowest of the three voices was certainly the starting point for the three-part composition. The same piece can be found elsewhere as a song for one voice and in a two-part version and the melody which is always present is the one set lowest in the polyphonic texture.

The second question, about how the three-part texture is built up can be quickly shown (ex. 2). Through the predominantly contrary movement of the pairs of voices (contrary movement being prized),

and the patterns of imperfect and perfect consonances made between the voices, it is easy to understand how this three part texture was created: it was not $A + B$, and then $A + B + C$, but $A + B$, then $A + C$, then $(A + B) + (A + C)$.

Of course, *you* all know that I would be unlikely to find either of these characteristics in Georgian music – but I did not know, and, more importantly, I had to look for ways to get beyond the surface of the music. And in the course of trying to find my way into these questions, I did find some interesting things going on. In some pieces I found that much movement in the two outer voices was based on intervallic relations of octaves and fifths, with a fairly constant exchange between these two intervals (ex. 5).

That is also a characteristic of European three-part textures – as here in the famous *Song of the ass* (= *donkey*), sung by schoolboys at Beauvais cathedral in the thirteenth century (video ex. 2).

The significant difference between the Medieval and the Georgian examples is the extent to which the medieval examples use contrary movement of the voices as a basic principle, where Georgian examples seem to prefer parallel movement, with short passages of contrary movement, and certainly no privileging of this principle. But I am not familiar with enough Georgian music to say more about this.

The exchange between octaves and fifths seen in both repertories constitutes one structural procedure for creating a vertical sound space within which a further voice can be situated. But the interesting result of the comparison between the medieval and the Georgian examples is the way in which it exposes the very different procedures for organizing this third voice.

In *Orientis partibus* (video ex. 2) the middle voice has three main behaviours, in terms of its place in a three-part chord: if the outer voices are an octave apart, the third voice will sit on the fifth degree; if the outer voices are a fifth apart, the third voice can either be on one of those two notes, or on the third in between. And that describes most of the piece.

As you all know, Georgian music does not have that love of thirds, of triadic behaviours, although they tend to be part of the language which signals cadences, and in a piece like *Rejoice O Virgin*, there is much use of triads. What is noticeable is the absence of the triad from moments of resolution, which will tend to sit on open fifths instead (ex. 6).

Also the open fifth seems to belong more to these moments of resolution than to any other situation (ex. 7).

But most revealing I think is the way in which the third voice behaves when the outer two are an octave apart – often sitting a sixth above the lowest voice (ex. 8).

As far as I can tell, a chord with a fifth and an octave above is rather rare, and here, tellingly, it results from voice-leading rather than being made in its own right (ex. 6).

The progression from an octave apart to a fifth, and vice versa, with the middle voice a 6th, then a 5th, then third above the lowest voice is the central harmonic sound in this one piece, *Rejoice O Virgin*.

3. Dissonance as an Aspect of Voice-Leading

I have just one last case study, and it will not take long to demonstrate my point. Earlier I showed how in Medieval examples dissonance could result from the privileging of melodic voice-leading over vertical consonance.

I realize that Georgian music delights in dissonance much more than Western Medieval music, and that intervals like 2nds and 7ths and 9ths have been given great prominence. But it is not only a question of these dissonances being enjoyed in their own terms – I think that much dissonance results from the same

concern with voice-leading.

In this set of examples, the two upper voices follow a repeated behaviour, leading to a 2nd at the end; the lower voice can behave in one of two ways, beginning on G a fifth below the top voice, or on D an octave below the top voice. And, where the upper voice heads for D, the lower voice follows in parallel fifths, whereas when the upper voice heads for G, the lower voice meets it there in unison. Whether or not this texture of three voices could be taken apart as two pairs, that is the two upper voices made in relation to each other, and the upper and lower voice made together i do not know – I think it needs more knowledge and experience of the music than I have. But I can see how dissonances between the two lower voices result from the primary melodic energy of those voices (ex. 9).

Just to close: for the Middle Ages, there are only three three-part pieces extant, and you have seen two of them today. For the thirteenth century there are many, but at this stage in time no real theorization of three-part textures. Even discussion of three-part textures in the fourteenth-century is in its infancy, since our only theoretical models are for two parts. For historians of Medieval music there are probably as many basic questions as for scholars of Georgian music (but I hope that I managed to convince Simha Arom and Polo Vallejo to go further the cord syntax!).

The speaker thanked Prof. Susan Rankin and passed the word to Dr. Svimon jangulashvili.

Svimon Jangulashvili: I will deal with Some Regularities of the Harmonic language of Georgian Chant.

It is known, that harmonic system of Georgian traditional song and sacred chant is the product of modal thinking. Many peculiarities characteristic of old modality are revealed in the harmony of Georgian sacred music (Zhghenti, 2005), namely:

1. non-tempered scale; 2) diatonic modes; 3) multi-modality; 4) harmonic vertical – the result of the linear development of polyphonic texture, is based on consonant chord, but is also characterized in emancipated and frequent application of dissonant co-sounds; 5) chord movement based on melodic basis; 6) double-functionality – steady and unsteady characteristic of harmonic thinking. Unsteady functionality is revealed in many ways (afunctional, passing, temporal, etc.), whilst only meter-rhythmically accentuated chords have steady meaning; 7) final chord the chant – is basically a meter-rhythmically accentuated unison or fifth, but also seldom ends with co-sound of phrases within chant; 8) does not determine relation between chords and performs only the ending function; 9) modal system is characterized with the technique of rich modal modulations and diverse kinds (modal, melodic, melodic-harmonious, functional) (Zhghenti, 2005).

Besides, in general modulations in Georgian chant can be divided into 3 kinds:

a) modulations, when modal centers alternate within/under the conditions of one scale; b) modulations, when both scale and modal centers alternate (when it is possible not to change, but transpose mode); c) modulations, when mode and scale alternate within one support or modal center.

These are briefly basic and general peculiarities of old modal system of Georgian sacred music.

Modal organization of Georgian chant is dialectical:

1) Revealed is non-centralized modal system typical for chants: in the development of polyphonic texture revealed is different modal steadiness, functional alternations of which are possible.

2) Revealed are modal structures directed towards various modal steadiness and supports; they have organized nature and regularities. These regularities are:

a) One basic modal center, which is “central element of the system”. It is the centre of attraction and

mainly determines the functionality of other sounds” (Chokhonelidze, 1983:3). This centre is called tonic, but harmonic occurrence is called mono-tonicity¹; b) attraction to the basic tone of the mode (from two sides—from the sounds above and below it); c) existence of mid fifth or/and fourth supports; d) octave duplication of tones without their functional identity; e) harsh, hesitant functional nature of the above octave repetition of the upper tone in the mode.

Correspondingly, modal organization of chant can briefly be described as follows: modal structures and polyphonic constructions with different meaning and “influence” alternate during polyphonic intoning. Also possible is the formation of the fragment, in which modal steadiness-center is not revealed. Modal centre or steady sound reveals itself in the final phrases of stanzas.

When analyzing harmonic regularities in polyphonic structure² it is significant to elucidate chant tune as well as modal peculiarities of *cantus firmus*, as low voices tune with it and polyphonic structure is the result of their interrelation.

Final sounds of stanzas and phrases in traditional tune do not often represent central, support step of the scale in polyphonic structure (ex. 10).

These sounds acquire steadiness as a result of tuning with the other two voices.

When cadencing with fifth chords, in most cases, main step of mode is the sound a fifth below from first voice (as well as often is second voice in unison with it) (ex. 11).

Another harmonic peculiarity caused by the fifth coordination factor of outer voices—difference between keys of two top voices and bass clef and scales, was described in Georgian musicology over a century ago, in the epoch of chant transcription. Namely, in the case of sharps, bass has one alteration mark less as compared to top voices, but in the case of flat one alteration mark more (Karbelashvili, 1899: III). Frequently such difference between alteration marks provokes poly-modality or similar occurrence in the polyphonic syntactical construction — when two bottom voices have the same modal support in a cadence, whilst before that the scales of voices are different (ex. 12, a, b, c).

In the afore-provided examples, the modal centre of cadences is ‘d’, tuned to the ‘a’ of first voice. Besides, before the fifth is revealed, top voices develop in a scale with single sharp, whilst the bass develops in a scale without key. In second voice of cadences ‘d’ Myxolidian is present; first voice is in the same mode. In bass d Dorian is present. In bass there is ‘f’ in Karbelashvilis’ and Koridze’s examples, but there is ‘fis’ in second or first voices.

It is obvious, that in church chants polyphonic texture contributes to the origin and formation of various modal structures.

In the scales with different interval structure the intonational formule “found” in certain sound fields together with the co-sounds tuned to them determine the modal type and final steps of chant stanzas. Besides, in notated material we frequently encounter the cases, when the formula-models with melodic line or same outline (micromotive, motive, phrase, stanza) is taken from different sounds of a scale and mode within the same or different chants, different versions of one hymn and correspondingly is characterized in different intonational peculiarity and modal belonging. From this standpoint noteworthy are the Karbelashvilis’ transcriptions, where not only separate phrases or stanzas, but often chant variants differ from each other in harmonic aspect.

Supposedly, such cases do not show the real sound of chants, but represent the hymn transcribers — the Karbelashvilis’ attempt to accurately reflect, “translate” the harmonic side of chants with non-tempered, zonal scale in five-line system and temperation.

Of course, it is impossible to accurately reflect zonal hearing and micro-interval gradations (both of traditional and professional music) in notation system; but it is hard to imagine that such connoisseurs of chanting as Karbelashvili brothers (Vasil also had professional musical education) gifted with phenomenal musical talent could have transcribed chants in the way radically different from reality, their knowledge and performance, as well as published and disseminated them.

Anyway, it is a fact, that in the transcriptions same formulas and polyphonic constructions are documented with different key and non-key signs and in different modes.

In relation to this it should be said that traditional polyphonic intoning, zonal or approximated to tempered (which is zonal anyway), is characterized in the variation and/or microvariation of interval and micro interval aspects. In vocal intoning operation with micro intervals is achieved naturally, by the performers' mastery.

Any notated text intended for non-tempered performance is only the skeleton of real sound, attempt to graphically depict the sound matter with unique intoning in each case.

Proceeding from human hearing and zonal nature of intoning each vocal performance is a unique, inimitable variant, but in the process of transcription multiform, improvisational sound matter is put within one particular scheme; out of numerous possible variants only one -model, modus is selected.

In the process of notation this spectral riches becomes more concrete, with less transitional tones, but intonational-spectral gradations are revealed in vocal performance.

According to the afore-mentioned we consider it permissible to "discover" traditional formulas and their polyphonic constructions with different harmonic coloring and to present them this way in the transcriptions.

Apart from the above-mentioned another reason of this diversity in chants is creation-performance and improvisational nature immanent to Georgian traditional music.

Bottom voices tune to of *cantus*, harmonically "design" its international formulas. Before finishing any stanza is rather neutral and diverse from modal standpoint, rich in harmonic colors. As said above, here different supports and their constructions alternate in the process of intoning. Only the chanter's intonational formula indicates to bottom voices which of these will be final.

Continuous alternation of chords with different intonational and harmonic peculiarities is one of the secrets of the inimitable beauty of Georgian chant. The more "ornamented" or polyphonized is the chant the more intensive is this harmonic-emotional diversity.

In many chants (particularly in "ornamented" ones) it is permissible that bottom voices do not steady for cadancing by unison or fifth, but form a structure with open cadence function "around" the *finalis*, in which modal centre is not emphasized, but avoided is attraction to it. Thanks to these constructions the sharpness of seizure is neutralized and achieved is the effect of the continuity of linear development, linkage of syntactic units.

Another interesting peculiarity of Georgian chant melos is that here restricted is the area for the application of top sounds of modal scale. The appearance of the uppermost sounds of the mode in tune always carries particular spiritual disposition and that of artistic-emotional culmination. Highest possible limit, "reached" by chant tune, is conditionally ninth step of the Aeolian mode (or Mixolydian, rarely decimal of the Ionian). As seen from the examples in chants encountered are two ways of sound application – high and semi-tone lower (ex. 13).

In Kartli-Kakhetian chant step VIII of Aeolian and IX of Mixolidian introduce the mood of reaching

the summit. Cords obtained by the tuning of these sounds with low voices is typical (ex. 14).

When coping with sound space in chant the scale increases from top sounds (Aeolian IX, Mixolydian or Ionian X) downwards (in a number of cases in “ornamented” chants the bass even moves an octave below the central tone of Aeolian mode). The use of sounds higher than these in a chant, results in the change of scale and mode, or mode pitch.

In a large number of chants the jump of the scale in tune mode is applied to create particularly elevated festive, culmination, spiritual and artistic disposition.

It should be mentioned, that E. Chokhonelidze’s statute on the “harsh and hesitant functional nature” of the octave duplication of basic support is natural for old Georgian secular and sacred music, but there are many exceptions in chants: In specific cadence constructions of West Georgian “ornamented” hymns stanzas and phrases frequently end in octave unison (ex. 15).

Together with ending on octave cadences inside stanzas and phrases, in the chant tradition of Gelati School there are cases (Koridze, 1895: 75, 80; Kereselidze, Q-674) when the chant ends on the chord resulting from different kinds of octave duplication of the basic tone of mode (ex. 16, 17).

Such cases, particularly the frequency of octave open cadences in the “ornamented” chants of Gelati School indicated to the fact, that in old Georgian sacred music the principle of octave duplication of the modal steadiness, basic tone, coexists with the principle of “monotonicity”.

Alternation of “polyphoned” intonational formulas or syntactic units of ‘es’ within one scale is a melodious-harmonic or functional modulation within a scale. In this case only modal centre and interval structure of a mode change but not the scale.

For instance, if in a scale with one flat an intonational formula ends on ‘a’ of minor octave and bass is tuned to it a fifth below (and second voice joins either bass or first voice), the cadence phrase ends in ‘d’ Aeolian mode. If bottom voices join the ‘a’ in unison ‘a’ Phrygian can be observed here, if the formula ends on ‘g’ and bass is tuned to fifth, we will have ‘c’ Mixolydian. But if voices join in unison s, ‘g’ mode is formed. Any step or sound of scale can be modal a centre/support; for instance in the scale with one sharp most often modal supports are minor octave ‘d’ or ‘c’, also above them ‘e, f, g, a, b, c’ (ex. 18).

The limit of maximal development of tune in a single-flat scale is ‘e’. If an intonational formula will be above it (Aeolian IX or Mixolydian X sounds); or the high octave repetition will be longer sung in the chant of Kartli-Kakhetian hymn; or the same sound will appear in the context stimulating, convenience for tune modulation or deviation (and often when the tune approaches highest notes of mode in Kartli-Kakhetian chant), in such cases ascending modulation (or deviation) with scale change is possible in hymn. In this case upheaval of the entire system with one tone will take place; only new scale will maintain old interval structure.

With scale change modulations also represent particular cases of melodic-harmonious or functional modulation. During such upward modulation steps VI and III move semi-tone up in Aeolian mode, step II of the old Aeolian mode becomes the centre of the new Aeolian mode. Steps VII and IV elevate in a semi-tone in Mixolydian mode; here the centre will also go a semi-tone up i.e. in the case of the scale provided as an example here ‘b’ and ‘f’ (in bass ‘e’ and ‘b’ will go a semi-tone up), this results in a new scale (Kartli-Kakhetian *Tsmidao ghmerto*) (ex. 19).

A kind of modulation is the scale movement one tone below – when steps II and V of Aeolian mode (or steps III and VI of Mixolydian mode) move a semi-tone down and mode supports move one tone down (a fragment from Kartli-Kakhetian Eucharistic canon) (ex. 20).

In Kartli-Kakhetian chant often encountered is the recitation of *first voice*, stimulating this modulation, on step VI of Aeolian or (step VII of Mixolydian) or longer singing of these sounds and melodic movement and coordination with certain intervals of second voice on this background (*Akurtkhevs Suli Chemi Upalsa*) (ex. 21).

In Karbelashvili's publications documented are two other kinds of modulation with scale change, rarely encountered in the chants transcribed in 5-line system.

The first case is presented in the hymn *Netar ars katsi* (Karbelashvili, 1897:9) (ex. 22).

In this example the cadence construction is built on step II lowered due to the necessity of coordination between step VI of Aeolian and fifth. 'd' dominating earlier loses its significance as of a modal support; in the first half of the microstructure built on the meter-rhythmically emphasized 'es' support, 'd' step V, then VI of Aeolian mode, dominating before, goes down in the melodic phrase of *second voice*. In the second half of cadence phrase (following a comma) the obtained 'es' Aeolian mode is reinforced, in which the hymn continues. As we see in *Netar ars katsi* the scale has moved a semi-tone upward.

And second case the hymns included in Karbelashvili's collection *Sagalobelni shobis dghesastsaulisa* (Karbelashvili, 1899: 1) are characterized in the hymn *movedit erno* (ex. 23).

In this fragment of the hymn the intonation flows from 'c' Aeolian to 'es' Ionian, then 'f' Dorian (*Saidumlosa*), after this the pitches of 4 sounds are changed in the scale (as a; es e; b h; f fis), the 3-flat-scale is substituted with single-sharp one, intoning goes in the modes constructed in this scale.

In chants frequent are cases, when mode also changes under the conditions of one support; the example of such is the endings of stanzas in Polievktos Karbelashvili's *Movedit taqvanis vstset* (ex. 24).

All tunes end in 'g' /ending phrases II and IV are identical/. But as a result of the harmonic activity of bottom voices, in case I the construction "was found" in c Dorian, whilst in case II-it was found in 'g' Aeolian (by means of bass 'es'), in case III –in 'c' Mixolydian, and in case IV-in 'g' Dorian.

Cases of mode coloration are also frequent in Kartli-Kakhetian chant (ex. 25, a, b).

In many hymns often encountered are modal deviations determined by interval coordination.

Modulation or deviation with scale change in chant is linked with form or the polyphonic nature of texture i.e. increase of "ornamentation", this is mostly determined by:

1. the traditional structure of voice/echos/or tune;
2. coloration of mode in the process of improvisational performance-creation, original "play" with harmonic colors of one or all voices;
3. Appearance of extreme voices of scale in tune (*for chanting, chant melos*);
4. Step in a tune which gives impetus for modal coloration or deviation to separate voice. In such cases it is important to change the pitch of any step in order to avoid triton between voices and of pure fifth or fourth sound (the example of preventing triton between bass and *madzakhili* can be found in the modulations of the 18th and 19th century examples);
5. Typical and traditional kinds of interval coordination;
6. Polyphonic-textural occurrences which break typical principles of coordination between fifth or octave and third coordination of top voices and enrich "normative" interrelation between voices with new traits. Here we imply syncopated upward movements on bass towards ending unisons; as well as its melodic or motive initiatives when it upwardly exceeds its natural intonation-register frame and joins or crisscrosses II voice. At this point the regularities of "interrelation" between first and second voices start acting this is why it makes the before "absent" notes of the scale sound. The same may "happen" to the

other voices in the cases of violent polyphony, improvisational-register “self-oblivion, particularly during vocal crisscrossing.

Thus, the alternation of support notes and their corresponding constructions proceed from the interrelation between intonation formula and polyphonic structure. In the polyphonic tissue tuned to *first voice* the interrelation between the steps of a scale is determined by harmonic regularities typical to Georgian traditional polyphony. To this original modal peculiarity added is the afore-mentioned alteration of support notes and their constructions: until the syntactic unit, model-formula of cantus ends and “shows” bottom voices where they should “go”, but before that any idea of textual configuration (parallel, outline contra-distinction of outer voices, poly-linear, different-melodic, contrast) and laws of attraction to basic modal (bottom) steadiness acts in musical structure on the whole.

During the polyphonic activity of bottom voices (second voice and bass), in some constructions their attraction to modal centre is overcome by their orientation to the intonation of first voice. Due to this very occurrence and strive of the voices to polyphonic independence most steady and repetitive support is substituted by another step i.e. modal vagueness is created.

Harmonic speech tightly connected with textural configuration of various types determines aesthetic peculiarities of Georgian Schools of chant. The process of textural polyphonization in different ways, the increase of polyphony is accompanied by the complication of harmonic language and maximal exposure of the entire riches of harmonic thinking of a chant.

Differences between the chords formed by the peculiarities of polyphonic-textural thinking, racy vertical co-sounds are particularly distinguished.

The musical language of all three schools surviving to this day is characterized in the frequent application of second and third co-sounds. In West-Georgian hymns fourth co-sounds are also frequently encountered. One of the stylistic features of Shemokmedi School is frequent application of fourth-octave-chords and fifth-ninth-chords. In West-Georgian hymns, particularly those from Gelati School the examples of application of broader-sounds (undecima or duodecima between outer voices, middle voice distanced in sixth, seventh or octave interval from them) increases together with the increase of “ornamentation” and becomes as a stylistic feature. The chants from Svetitskhoveli School are characterized in wavy alteration of consonant and dissonant co-sounds. Here maximal interval of second voice below first voice may be sixth, very rarely – seventh. Besides, in chants from these three schools, in the “knots” with polyphonic-melodic incandescence, co-sounds built by adjacent sounds, second-third or second-fourth (sometimes even second-cluster) are frequently encountered.

Proceeding from the afore-mentioned the mode of Georgian chant, as harmonic-intonational system is revealed, determined and realized by the factor of traditional intonational formula, on the one hand (this peculiarity of Georgian music is common with Byzantine, Gregorian and Znamenny traditions) and the factor of polyphonic multi-part singing, on the other hand.

The analysis of chants shows that in the realization of archetypal, traditional *cantus firmus* most significant was “to discover” formula-models of chant in various harmonic context.

The 19th century material transcribed in 5-line system surviving to this day confirms, that other elements of musical language, including mode – a “frame” of tradition on the one hand and the sphere of polyphonic improvisation on the other hand, were also imprinted with the signs of improvisational freedom. Traditional Intonation formula-models “regulate” creative freedom. Chant is the realization of different modifications and polyphonization.

Harmony of chant is a component of the polyphonic process of such realization.

The speaker thanked S. Jangulashvili, all Georgian scholars and singer-practitioners whose art inspires the audience.

After a short break Simha Arom mentioned, that one of the most significant problems in the understanding of Georgian polyphony is terminology, in which Georgian and foreign scholars put different meanings.

For instance, one of the key terms is “mode” (“modus”). Everyone who uses this term, gives different meanings. What do Georgian scholars mean when speaking of mode? You say, that mode depends on cadence. Let’s not speak of mode in general. In Middle Ages the term was applied in relation to monody. But you are speaking of mode in polyphony, its changeability, transmission from one mode into another and then finishing musical example in the third mode; what does it mean when you say that an example is in this or that mode? We took the decision like the Svimon spoke of “co-sounds”, but it is unclear what is meant under this. For me co-sounds is not only consonance; it can also be dissonance, particular meter-rhythmic formula. Does it mean that this cadence has particular meter-rhythm? He also spoke of scale modulation, what does this mean, and what the difference is between scale and scale modulation? Modulation is a very European phenomenon, what does it mean in modal music? What does monotonicity mean? Next term is “polymodality” – what is meant under this term in chant? These are questions which arise in the study of Georgian polyphony and if we are lucky we will be able to elaborate a model, which will help us answer these questions.

In connection with the harmonious model of Georgian song **Polo Vallejo** recollected his visit to *Mtiebi* children’s studio directed by Giorgi Garaqanidze. Most children had no singing practice before joining the studio. At Polo’s request the director gave children a task to tune voices, follow an unknown to them melody, which they easily did. The only problem for them was nescience of the text, they easily understood harmonious structure. I was convinced, that the idea, archetype, model of polyphony (that Prof. Arom and I are trying to find) is present in Georgian children, their thinking.

Joseph Jordania; I have couple of suggestions. First of all, very basic question: when you are comparing these different musical styles, do you have a working hypothesis? Is your research without any working hypothesis, just to see what the research will show, or you do have such a working hypothesis to explain observed similarities or dissimilarities? Another question: As I can see, when you name the scales, you only use the last note of the phrase. This might not be very productive, because virtually the same musical phrases in Georgian traditional music might finish in different places. And this might depend where the musical phrase comes from. For example, in Kakheti we can have a phrase with such a base: G-G-G-G-G-G-G-A. Similar phrase in Samegrelo will have different ending: G-G-G-G-G-G-A-B. If you find the similar phrase in Guria, most likely it might go higher, like G-G-G-G-G-G-A-B-C. In Church songs we might have such a phrase finishing on lower D: G-G-G-G-G-G-D. And sometimes we can finish on lower E as well: G-G-G-G-G-G-A-E. So very similar phrases, based on G central tone, might finish on totally different places. There was a discussion in Georgian musicology on this topic in the 1960s and the 1970s: Shavla Aslansihvili was sure that the last note, was the tonic, the central tone. Another scholar, Grigol Chkhikvadze, was sure that it

is the dominating, central tone, that defines the scale, not the *finalis*. For me also, the central tone is much more important for determining the scale, than the last note of the musical phrase.

Polo Vallejo: But how you can find which is the central tone?

Joseph Jordania: Central tone is the tone which usually starts the musical phrase in the bass part. It usually dominates the musical phrase, or even the entire song. It is simple.

Polo Vallejo: It seems to be simple. We are trying to find the main sound, which fixes common point to explain what happened before, that's why we refer to finales.

Joseph Jordania: Yes, I understand. But sometimes we are searching for the things that might not be there. I remember, there was a big discussion about one Khevsurian lullaby. It is a very simple and repetitive phrase (sings): "e-e, nano, nanasao, samkal gachenilasao..." Melody is based on tetrachord (G-C-B-A, G-C-B-A, etc). The discussion was about the *finalis*, or about where the song should finish, and where is the tonic of the song. There was a version which was finishing on A, and some used this to prove that the song should finish on the second step of the tetrachord (as many other Georgian songs). But there was another version of the same lullaby, which was finishing on the first step of the tetrachord, on "G". So, some were proposing this is the correct for the song. And in the 1980s we were transcribing still another version of the same lullaby, and this version was finishing on the top of the tetrachord - on "C"! Following the principle that when transcribing fieldwork materials, every detail is very important, we paid attention to what the singer said after finishing her singing: "I think I've finished" she said. We recorded these words, and then we asked, "What is happening, why is she asking whether she finished song or not". After discussing why she said these strange words, we gradually understood what was the problem: this is lullaby. This melody has a specific function, putting a baby to sleep. The song does not have a proper place where to finish, it is finished when the social function of the song is fulfilled and the baby is asleep. When recording this version a woman is in an artificial situation: she is singing to the microphone, and she has no baby to put to sleep. So she is continuing singing, but then she understood she could not continue singing until she puts the ethnomusicologist to sleep, she stopped at some points and hence her words "I think I've finished." This melody does not have the "correct", where the singers should finish the song. I told you this story from my experience to show that sometimes we are searching for the things that are not really there. As Nino Tsitsishvili was saying during her paper, scholars are searching for the various forms of marriage in some societies, where there is no marriage as such. The same way if we are searching for a tonic of a song, there can be combination of two different dominant tones, for example, G and E-flat, or G and B, or G and A, and we can have argument, discussing which of them is tonic. In the church song we might have a combination of two or even three tones that are dominating in the composition. We should not approach this from the point of view of European harmonic system where the tonic is clearly present. This is my suggestion.

Susan Rankin: I want to support your position extremely. The model that you are expending is very clear in Gregorian chant. There are many chants with the *finalis*. This is a model that we very familiar with. And the fact that *finalis* became so important in modal theory is something that happened long after. And in those terms I think say central tone rather than tonic is very useful. So, I support that I don't think it anyway

upsets your analytical model, because the point of your analytical model consists of patterns and all the need to produce is a series of features that repeats themselves. It does not matter that you are not making the modal theory at all. Your theory does not depend on relationship of the *finalis* to the rest of the music. It depends on finding repeating behaviors and when you find repeating behaviors whatever you call.

Polo Vallejo: in the relation with Georgian colleagues we have ascertained that in Georgian sacred music we also have semi-cadences, each of which is like a *finalis*. This is why we started to study chordal syntaxes and look for a model playing finalizing role in chant.

Joseph Jordania: We should not expect that after the discussion we will find a perfect solution to the problem. Often the best result of a scholarly discussion is a new question, or a new evidence that comes to our knowledge. I want to put forward one detail, mentioned by Simha Arom. He mentioned that in Georgian singing you always have a feeling of chords. It is not that there are three different melodic lines that make some chords. I agree with this. In this connection I want to share with my observation about the chords that Georgians use. Many years ago I was comparing Georgian traditional musical thinking to European classical musical thinking, and I came to conclusion, that they have big differences how the musical idea starts and develops. European musical idea as a rule starts with some stable element, usually tonic. So the harmony as a rule is tonic, and the melody also starts from the notes of the tonic triad. Then it travels to other notes and harmonies, and finally it comes back to tonic. In Georgian traditional thinking there is a marked difference: musical idea often starts from the dynamic, non-stable element. In harmony this is usually a dissonant chord, like 1-4-5, and in melody it is often a seventh or the fourth note of the scale. And after development, both melody and harmony come to the stable element, final unison of the fifth. Have a look for example, at Gurian version of *Shen khar venakhi* – it starts with a stark dissonant chord, as many other church songs or traditional songs. Now if we compare with the Medieval European music, I do not think we can find any examples of music starting from such sharp dissonant chords. So despite the existing parallels, there are still important elements that divide these cultures. So yes, as a rule they both finish with the unison, but look at the beginnings – there where the biggest difference between them is seen.

Davit Shughliashvili: He thanked the participants for the interesting discussion and noted that the papers dealt with sacred music, however the discussion basically touched upon secular music. Of course, we can speak about their close connection in Georgian reality, but would rather focus on Georgian chant; in his opinion Georgian musicology and S. Jangulashvili are following the same simple, but inaccurate method, namely in the analysis they base on transcriptions. He thinks that when researching chant the analysis should base on authentic recordings of Georgian chants and songs, which have fortunately survived to this day. Only this will allow us to understand the harmony of this music, nature of the melody and interrelation of voices. In chant manuscripts we deal with the texts of Georgian chants translated into Western 5 line notation system and analyzing these in fact we are analyzing the translation. Actually, the performance of today's ensembles is singing of this translation, it is easy to notice even by ear that this performance does not coincide with our ancestors' chanting, it is true we try hard, but all of us do it differently; main goal of chant researchers is to base on the ancestors' singing in the analysis in order to find the key to Georgian mode from their sound and not from transcriptions. In this case the issue of the interrelation between Georgian and European music may become even more interesting: Georgia isolated from Europe for along

time has preserved old mode and manner of performance, fairly well, which may become a guideline for the Europeans themselves for reading their own music differently.

Svimon Jangulashvili: Of course when researching chants we should consider audio recordings as well, but at hand we only have about 150 recordings of West Georgian Shemokmedi Mode and several recordings of Kartli-Kakhetian chants, whilst there are few thousand notated chants, with significant textural, harmonious and polyphonic difference, amazingly diverse is their musical world. This is why, sadly, we cannot determine the issues of Georgian chant mode, harmony and musical thinking in general, or reflect the stylistic riches documented in the transcribed chants.

In general, accurate documentation of a sound pitch is possible only on tempered (key-board) instruments. Vocal performance (as well as that on other non-tempered instruments) is carried out on non-tempered scale; this is why each transcription is naturally a sort of translation. Vocal performance can't be tempered, a singer can never sing with exact cents, micro intervals. We can never say which micro intervals were performed by our ancestors centuries ago, as we no, singer can say how far from each other were two sounds sung by him. Surviving is a large number of folk song recordings, but chants of only one School. Much will be lost if we study the entire corpus of manuscripts basing on the audio recordings of only one School. Thus, in order to reflect all diversity of transcribed material we discuss Georgian chant according to the examples transcribed in 5 line notation system.

In **Nana Valishvili's** opinion Georgian polyphony is not a spontaneous phenomenon. The fact that we have not yet come to conclusions to clear out the system of Georgian musical thinking does not mean that it does not exist. If we have not acknowledged the modal and harmonious system of polyphony does not indicate that Georgian polyphony either was spontaneous and disorganized.

Ketevan Baiashvili recollected a case from her own pedagogical practice, when she taught folk songs to children, whose ear was trained in listening to European harmony. When the children sang the song in three voices reading the notes, then after having listened to old recordings of folk singers, they easily, without the teacher, noticed the difference in sound. It took Ketevan much effort to approximate the children's singing to the sound of audio recordings. In the end she asked a question: how this could be explained, if not by the originality of Georgian scale?

Tamaz Gabisonia mentioned that he shared Davit Shughliashvili's and Joseph Jordania's considerations rather than S. Jangulashvili's. He briefly answered foreign scholars' questions.

- In Georgian chant the music is lesser determined by text. This indicates how Georgian chant is distanced from its ancestor and has gone far from its original;
- In Georgian chant leading is the linear movement of voices;
- In answer to the fact that Prof. Rankin has never encountered parallel fifths in Georgian chant, he referred to the chants of Erkomaishvili's "mode for study" of Shemokmedi School published by Davit Shughliashvili, with which the children were taught at the initial stage of learning chants, and which represents the ancient initial type of Georgian chant with the movement of parallel fifths and octave;
- To the question whether any leader voice or voice pairs in Georgian chant, the answer is as follows: there is different tension between top and bottom voices, as well as between two upper voices, where

the top voice is leading, as canonic one, with middle voice often following it parallel thirds.

Gabisonia also emphasized attention on the issue of vertical in Georgian chant. In his opinion, alongside linearity there is orientation towards fifth and octave. He did not share Svimon's viewpoint on the absence of dialectics of counterpoint and parallelism in Georgian chant. He believes, that there is the dictate of parallelism, but variant, improvisational development moves towards counter point; in chant he sees the dialectics of fifth and octave relation. Two adjacent voices are orientated to fifth, whilst outer voices orientate towards octave. Two fifths built over each other defeats octave tension and creates ninth. This is the basic dialectics, characteristic of the harmony of Georgian chant.

He also emphasized that in modal system the term "polymodality" is unclear in relation with Georgian chant. Our foreign friends Prof. Arom and Prof. Vallejo are striving to encompass one chant entirely as a composition. He agreed with Joseph Jordania who considers this incorrect. Guido d'Arrezzo said: When we listen to the final tone; we simultaneously feel what was before, in the phrase just like a prayer, we do not bind this big phrase of chant within ourselves, but are always, every moment where we are. Melody is lesser gathered in chant, than in a song and classicism, where there are functional contrasts and the phrase is functionally bound.

In connection with Georgian traditional mode and scale **Joseph Jordania** recollected his last visit to Svaneti, when together with a large group of Australians he was learning "Riho" from Islam Pilpani. When teaching the song the folk singer sang the same phrase sometimes in minor mode, sometimes in major one. The Australians who were transcribing the song, were confused-they did not know how to document his singing; when they asked which of these variants was correct – singing high or low. He reciprocated the question what was the difference between them; meaning that, what we are trying to document precisely is not important for him in the main. One I remember transcribing a song, I could not determine the pitch. My father Mindia, who was observing this process, told me – you hear low pitch because it sounds on 'o', usually it sounds higher on 'a'.

The thing is that, Georgian song and chant have zone nature and seeking for 17 or 25 cent difference between them created serious difficulties. Even the songs performed by the same singer sound differently, thus when transcribing a song or chant, it becomes fixed and featureless. But this is necessary – if one wants to analyze them there should be some support points. I do not think that there existed a Georgian system which the Erkomaishvilis, Pilpanis, Dzuku Lolua and others in East or West Georgia followed. I believe that discovering such accurate Georgian system is an unrealizable dream. If it had ever existed it would have been found.

Rusudan Tsurtsumia noted that this discussion was natural, as Georgian polyphony is a too complex phenomenon to understand its nature, modal scale. It would have been surprising to have found a single-valued answer to all questions here today. All of us Georgian and foreign scholars are well-aware of it. Prof. Arom also put a question of terminology. Since the day of its inception Georgian ethnomusicology was an inseparable part of Russian folkloristics, but today the process of integration of Georgian ethnomusicology into Western is under way.

Georgian ethnomusicologists argue a lot, but they have good knowledge of the nature of Georgian traditional music, simply we do not always speak the way understandable for foreigners, which cause much misunderstanding. By the way Prof. Rankin shared Prof. Jordania's viewpoint and indicated, that Profes-

sors Arom's and Vallejo's approach to the modality of Georgian polyphony is different from the accepted study of Medieval modal thinking. Now Georgian scholars are working to ascertain the so-called "Georgian mode". We should wait for the results of the research, though this is not scientifically proven. I agree with the viewpoints, expressed here, on zonal scale and central tone in modality.

John A. Graham: By way of introduction, my name is John Graham, I study at Princeton University, and I'm writing my dissertation on the subject of Georgian chant. I'd like to respond to Prof. Simha Arom's comments on Georgian musical terminology.

Three quick points. I think he brings up a very important point, which is the lack of understanding of musical terminology, and the lack of fully published explanations in English. But the question is, whose responsibility is this? Translations are partly at fault, but isn't it exactly our role as international scholars of Georgian music to attempt to understand relevant literature in Georgian, relevant source materials? And I beg to differ that Georgians do not understand their own terminology.

In the reference you made to Svimon Jangulashvili's paper, the confusion lies with the translation, which was full of mixed musical jargon that was completely incomprehensible to an English speaker. But in Georgian, Svimon's paper was very clearly written out and understandable. So that's not Svimon's fault, that's the translator's fault. I think it is *our* responsibility to clearly understand what Georgian authors are writing, and translate it in a way that is understandable for the international community, not the other way around.

To make another point about understanding terminology, Mr. Simha mentioned the word *modus*. In Georgian, as you know, there is the word *kilo*, which has as many meanings in Georgian as *modus* does in Latin, not to mention the word *tropus*. In the West, we have the advantage of having theoretical treatises from the 9th-10th-11th centuries which describe how they used *modus* in each century and how that usage changed between Latin and Greek, and there is a lot of scholarship defining what those terms meant in each century. We don't have that advantage here in Georgia, as there are no Medieval theoretical treatises. So the term *kilo* exists without full historical context. In different contexts, it can mean melody, it can mean harmony, it can mean tuning....

Georgian scholars have already looked at the historical sources to see the context for the usage of the word *kilo*. We have quotes from, for example, Ekvtime Kereselidze, who says, "if you don't learn the *kilo*, you cannot ornament it". In that case, he is referring to the word *kilo* as the fundamental chant melody. We also have quotes from Razhden Khundadze, who in one case says, "this is sung in a beautiful, wonderful *kilo*". In that case, he was using the word *kilo* to talk about harmony.

So, it is very confusing at first, but my point is that the meaning comes across in context, and I disagree with the implication that Georgians are unclear about their own terminology.

Now to your point about separating the performance of music from the study of the language of music as a grammar. I think that in the context of Georgian chant, such a separation will provide limited results precisely because this was an oral tradition. The performance informs the grammar. If you want to isolate the grammar of chants, then I believe it will be important to look at it in the context of transmission, how it was taught and how it was learned. One of the only ways to do now is to look at the chant transcriptions that show the variations of how chant was performed in performance.

Dato Shugliashvili has written about the so-called 'study voices,' about pedagogy and transmission. Soso Jordania detailed in his discussion of Svan folk music that micro-tuning differences were negligible,

because tuning and the location of the half-step was not the critical performance issue for them. My point is that taking into account aspects of performance such as improvisation is critical, especially because this is a polyphonic music system. Multiple singers need to coordinate their voices. Their melodies existed in a harmonic framework, and that framework had to be adapted in the moment. They had to tune to the other voices in the act of performance.

There is no fundamental grammar that defines the particular pitch of one singer that others have to agree with. In performance, I think it's in the process of listening to the other two chanters, who are constantly shifting their voices, that a singer decides how to harmonize.

Now is there a particular harmony that they were trying to achieve? I would argue yes. When one is with a group of Georgian singers and someone sings something a little bit lower or a little bit higher than it should be, the other Georgian singers will say, that was quite right.

I have had some recent experience with this because my choir has been recording a CD, and for the last two nights we've been in the studio until midnight. When we go over the parts, the choir director is constantly tweaking what we're singing, telling us to sing certain pitches higher or lower, this way or that way. My point is that experienced singers have a sense of how to approach the tuning of their songs, and to evaluate whether the variations in the songs are working together. The resulting song is a product of these two processes.

So I think that separating grammar from performance, in the case of Georgian chant, will only yield a limited result. That is my opinion. Thank you.

Polo Vallejo: Georgian music makes big impression on us. We have our opinion on the large universe of this music, on the material we have had at hand during the six years of our research. But we also come across difficulties in the study, when we speak of phenomenal parameters, language, its semantics. This is why this discussion on mode, language, etc is very helpful.

Maria Corte-Real got interested which of the Western modal systems corresponds to the mode of Georgian chant.

Polo Vallejo: this is a difficult topic, we differently interpret the occurrences, for instance we call a chord - aggregate, construction, totality, for instance if the third is neither major nor minor, we call it neutral. We are striving to study the phenomenon as it is.

Simha Arom: I have impression, that I was not understood. I spoke of music as a formal system, as a language, and nothing more. This is totally different. Music is a different system, people are born and leave this world, but music remains a formal system which has its grammar. It does not change as fast as generations of people.

Another topic is terminology: Prof. **Tsurtsumia** said, that there is difference between Georgian and European terminology. This is not a good approach, most important is to go deep in music in Georgia, Africa or elsewhere, as the formal language of music should be understandable for everyone.

Georgian music is not only Georgian phenomenon; it is the treasure of Humanity, proclaimed by UNESCO. It has language, which non-Georgians should also understand and should be able to research.

John Graham is an exception, he is married to a Georgian woman, we cannot do this (laughter in the room). I am speaking emotionally, but Georgian music is also emotional. each ethnic context should be discussed in general cultural context and non-Georgian scholars, including me and Polo should have opportunity to understand it. This cooperation is not bad at all.

In the end Prof. Tsurtsumia thanked the participants of the Round table, particularly Susan Rankin and Arturo Tello who specially came to Georgia to participate in the session. She noted with gratitude Simha Arom's and Polo Vallejo's contribution in the research and popularization of Georgian multipart singing and expressed hope, that the results of their research will greatly help all scholars of Georgian traditional music. She also expressed hope that this meeting organized with the leadership of Prof. Arom and Prof. Vallejo will become the first stage for beginning of the comparative study of Medieval Georgian-European music.

Notes

¹ According to the achievements of modern Harmony theory, we do not consider it correct to apply notions "tonic", "tonicity", "tonality" for the definition and analysis of the occurrences of modal harmony.

² Here we would like to add, that we have mainly analyzed the chants from Svetitskhoveli and Gelati Schools. When discussing the modal-harmonic peculiarities of chants Artem Erkomaishvili's chants from Shemokmedi School/Guria constitute the topic of another discussion; almost no audio recordings of these are available unlike the examples from other Schools, it is necessary to research of the hymns from Shemokmedi School basing on the audio recordings fortunately available for us. The chants from this School are characterized in the co-existence of specific kinds of developed and archaic counterpoint and harmonic thinking, in which particular parallels with regional folk language are clear.

Used literature, manuscripts and published notated collections

Chokhonelidze, Evsevi. (1983). "Kartuli kahlkhuri simgheris kilouri sapudzvelis shesakheb" ("On the Modal Bases of Georgian Folk Song"). In: *Kartuli khalkhuri musikis kilo, melodia da ritmi (Mode, Melodics and Rhythm of Georgian Folk Music)*. P. 3-30. Editor: A. Shaverzashvili. Tbilisi: V. Sarajishvili Tbilisi state Conservatoire.

Karbelashvili, Vasil. Archive of handwritten transcriptions, National Centre of Manuscripts, Fund #264.

Karbelashvili, Vasil. (1897). *Kartli-Kakhetia Chant in Karbelashvili Mode*, part I, Vespers, Tpilisi.

Karbelashvili, Vasil. (1898). *Kartli-kakhuri galoba, "Karbelaant kiloti", tsiskari, notebze gadaghebuli mghvdel Vasil Karbelashvilis mier. Meore natsili (Kartli-Kakhetian Chant "Karbelaant Mode", Matins, Notated by Priest Vasil Karbelashvili. Part Two)*. Transcribed by M. Ippolitovo-Ivanov. Tpilisi: Typography M.Sharadze and Co.

Kkarbelashvili, Vasil (art). (1899). *Kartuli galoba (Kartl-Kakhuri kiloti) liturgia, tsm. Ioane Okropiris tsirvis tsesi (Georgian Chant (Kartli-Kakhetian mode) Liturgy of St. John Chrysostom)*. Transcribed by M. Ippolitov-Ivanov. Tbilisi: Typography Sharadze and Co.

Karbelashvili, Polievktos. (1899). *Christmas Chants*. Karbelov and Molodinov Publishing, notebook A, Tbilisi: Typography M. Sharadze and Co.

Karbelashvili, Polievktos, Chkhikvadze, Grigol. Chants recorded by Grigol Chkhikvadze from Polievktos Karbelashvili, the Archive of the State Folklore Centre of Georgia.

Kereselidze, Ekvtime. Handwritten notation, National centre of manuscripts, Q-667.

Kereselidze, Ekvtime. Collection of Georgian Sacred Chants, three service; Liturgy for the Clergy, National Centre of Manuscripts, Q-674.

Koridze, Philimon. (1904). *Easter Chants*. Score #4. Tbilisi: Estate Kereselidze's Publishing.

Rosebashvili, Kakhi. (1968). *Kartuli galoba (Imerul-guruli kilo) (Georgian Chant (Imeretian-Gurian Mode))*. Recorded and transcribed by Kakhi Rosebashvili. Tbilisi: Georgian Branch of the USSR Music Fund.

Rosebashvili, Kakhi. (1976). *Kartuli galoba (Guruli kilo) (Georgian Chant (Gurian Mode))*. Recorded and transcribed by Kakhi Rosebashvili. Tbilisi: Georgian Branch of the USSR Music Fund.

Zhghenti, Ivane. (2005). *Lektsiebi harmoniashi (Lectures on Harmony)*. Tbilisi: V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire.

Arturo Tello's Audio Examples

Audio example 1. *Cunctipotens genitor Deus*. *Codex Calixtinus* of the Cathedral of Santiago de Compostela (XII c.) http://www.youtube.com/watch?v=qnoe2_AmxoQ

Audio example 2. *Organum/Kyrie Trope: Cunctipotens genitor Deus* (voice, 3 voices) <http://www.medieval.org/emfaq/cds/op1-102.htm>

Audio example 3. *Kyrie cunctipotens* <http://www.medieval.org/emfaq/cds/cpu301.htm>

Susan Rankin's Video Examples

Video example 1. *Verbum patris*. Performed by Sequentia.

<http://www.youtube.com/watch?v=ShNPEnkqCcA> Published on YouTube on Mar 12, 2013

Video example 2. *Orientis partibus* Medieval Carol for Quire. Performed by Quire Cleveland, conducted by Ross W. Duffin, performing at Trinity Cathedral, Cleveland OH, December 3-4, 2010.

http://www.youtube.com/watch?v=yn_eGxF8p4

Prepared for publication by
Rusudan Tsurtsunia

სურათი 1. ყოვლისშემძლე მამა ღმერთი. ხელნაწერი სანტიაგო დე კომპოსტელას კათედრალის კალიქტინუსის კოდექსიდან (XII ს.) გვ. 219r

Figure 1. *Cunctipotens Genitor Deus*. *Codex Calixtinus* of the Cathedral of Santiago de Compostela (twelfth century). P. 219r



მაგალითი 1. ყოვლისშემძლე მამა ღმერთი. სანტიაგო დე კომპოსტელას კათედრალის კალიქსტინუსის კოდექსი, (XII ს.) გვ. 219r

Example 1. *Cunctipotens Genitor Deus* (transcription). *Codex Calixtinus* of the Cathedral of Santiago de Compostela (XII c.) 219r

The image displays a musical transcription of a medieval song in four systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a lute line (treble clef). The vocal line features a melodic line with various ornaments and a text line below it. The lute line features a rhythmic line with various ornaments and a text line below it. The text is in Georgian and Latin. The first system is labeled 'Cunctipotens' and the second system is labeled 'Genitor Deus'. The third system is labeled 'Cunctipotens' and the fourth system is labeled 'Genitor Deus'. The text is in Georgian and Latin.

Cunctipotens Genitor Deus

Cunctipotens Genitor Deus

Cunctipotens Genitor Deus


Cunctipotens Genitor Deus



მაგალითი 2. *Verbum patris*. XII საუკუნის აკვითანიური საგალობელი. კემბრიჯის უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკა, Ff.i.17. სანოტო ჩანაწერი გაკეთებულია ანსამლ *Sequentia*-ს შესრულების საფუძველზე. მე-2 ტ.-ში პირველი და მესამე ხმა (D C-ს პირისპირ) + 1-ლ ტ.-ში მეორე და მესამე ხმა (კვლავ C D-ს პირისპირ)

Example 2. *Verbum patris*. A 12th century Aquitanian chant. Cambridge University Library, Ff.i.17. Top and tenor in bar 2 (D against C) + middle and tenor in bar 1 (again C against D)

1. Vir - kus po - tris bu - nos ve - ter, O, O, dum po - ti - la
2. No - vos nos - tros ge - ni - to - re, O, O, sed ex - ce - dunt
3. No - vos ve - te - res ad - ve - te - ria, O, O, nos est po - tior
4. No - bi par - tem pro - bat nos - tra, O, O, vir - go pa - tri
5. No - vos de - us co - lis de - ter, O, O, de - ter nos - bis



188

Two staves of music. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melody of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a bass line of eighth and sixteenth notes. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the bottom staff.

The Rose Tree

მაგალითი 3. ოთხი საკადანსო ფრაგმენტი წმ. გიორგის ტროპარიდან (კარბელაშვილი, 1897: 90)

Example 3. Four cadences from the St. George's Troparion (Karbelashvili, 1897: 90)

ა) a)

მაგიდა - თუ გარ - მაგიდა - - - - - გარ - - - - - მაგიდა - - - - -

მაგიდა - თუ გარ - მაგიდა - - - - - გარ - - - - - მაგიდა - - - - -

მაგიდა - თუ გარ - მაგიდა - - - - - გარ - - - - - მაგიდა - - - - -

მაგიდა - თუ გარ - მაგიდა - - - - - გარ - - - - - მაგიდა - - - - -

ბ) b)

მაგიდა - თუ გარ - მაგიდა - - - - - გარ - - - - - მაგიდა - - - - -

მაგიდა - თუ გარ - მაგიდა - - - - - გარ - - - - - მაგიდა - - - - -

მაგიდა - თუ გარ - მაგიდა - - - - - გარ - - - - - მაგიდა - - - - -

მაგიდა - თუ გარ - მაგიდა - - - - - გარ - - - - - მაგიდა - - - - -

ბ) c)

Example c) is a musical score for three voices (Soprano, Alto, and Bass) in G major, 4/4 time. The lyrics are in Georgian. The score is divided into two systems. The first system contains the first two lines of music, and the second system contains the next two lines. The lyrics are:
სა - ლო მს - - - მს - - - მს - - - ჰა - ლო
სა - ლო მს - - - მს - - - მს - - - ჰა - ლო
სა - ლო მს - - - მს - - - მს - - - ჰა - ლო

დ) d)

Example d) is a musical score for three voices (Soprano, Alto, and Bass) in G major, 4/4 time. The lyrics are in Georgian. The score is divided into two systems. The first system contains the first two lines of music, and the second system contains the next two lines. The lyrics are:
სა - ლო მს - - - მს - - - მს - - - ჰა - ლო
სა - ლო მს - - - მს - - - მს - - - ჰა - ლო
სა - ლო მს - - - მს - - - მს - - - ჰა - ლო

მაგალითი 4. კადანსები ღვთისმშობელს ქაღწულოდან (კარბელაშვილი, 1897: 104)
Example 4. Cadences from *Rejoice O virgin* (Karbelashvili, 1897:104)

ა) a)

Example a) is a musical score for three voices (Soprano, Alto, and Bass) in G major, 4/4 time. The lyrics are in Georgian. The score is divided into two systems. The first system contains the first two lines of music, and the second system contains the next two lines. The lyrics are:
მს - ლო - - - მს - ლო - - - მს - ლო - - - მს - ლო - - -
მს - ლო - - - მს - ლო - - - მს - ლო - - - მს - ლო - - -
მს - ლო - - - მს - ლო - - - მს - ლო - - - მს - ლო - - -

[illegible]

Pater noster qui es in caelis, Deus, Pater omnipotens,
 Qui sedes ad dexteram Patris, Qui regnas cum Sancto Spiritu in unitate Patris aeternum regnum fac nos regere te,
 qui regis cum Sancto Spiritu in unitate Patris aeternum regnum fac nos regere te.

ქანს - ცხვ - ხო - ავ - ა - ხო - - - ავ -
ქანს - ცხვ - ხო - ავ - ა - ხო - - - ავ -
გან - თხე - ხო - და - და - ი - ხე - - - რად

ხო - - - - ხო - ა - - - - ხო - ა -
ხო - - - - ხო - ა - - - - ხო - ა -
ა - - - - - ა, და - - - - ა - ხე - - - - ხე

ა - - - - - ა, გენთი - - - - - ა - ა -
ა - - - - - ა, გენთი - - - - - ა - ა -
ი - ახე - - - - - ბ, გენთი - - - - - ხე - ხე

ავ - ავ - ხო - - - - - ხო - და - - - -
ავ - ავ - ხო - - - - - ხო - და - - - -
ავ - ავ - ხე - - - - - ხე - და - - - -



Example 6. Fragment from the chant *Rejoice O Virgin* (Karbelashvili, 1897:104)

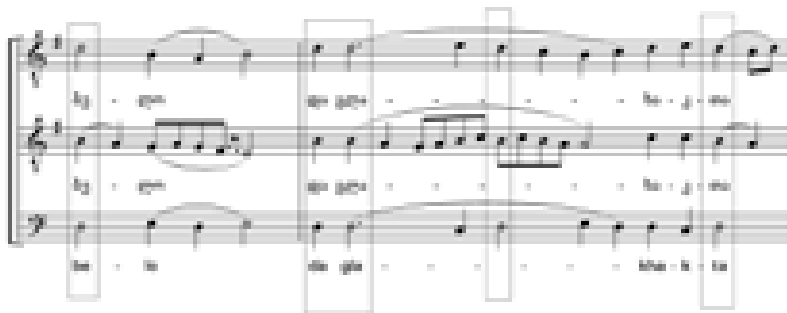
Example 6. Fragment from the chant *Rejoice O Virgin* (Karbelashvili, 1897:104)



მაგალითი 7. კადანსები საგალობლიდან ანგელოსი ღაღადებს (ქორიძე, 1904: 43)
Example 7. Cadences from the chant *The Angel Cried* (Koridze1904: 43)

The image displays a musical score for a Georgian chant titled "The Angel Cried" (Koridze 1904: 43). The score is presented in four systems, each consisting of three staves (treble, alto, and bass clefs). The lyrics are written in Georgian script below the staves. The first system shows a melodic line with a long note followed by a series of eighth notes. The second system features a melodic line with a long note followed by a series of eighth notes. The third system shows a melodic line with a long note followed by a series of eighth notes. The fourth system shows a melodic line with a long note followed by a series of eighth notes. The score is marked with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are: "აჲ ღმრთი... ანგელოსი... ღაღადებს...".

მაგალითი 8. ფრაგმენტი წმ. გიორგის ტროპრიდან (კარბელაშვილი, 1897: 90)
Example 8. Fragment from the St. George's Troparion (Karbelashvili, 1897:90)



მაგალითი 9. დამაბოლოვებელი კადანსი საგალობლიდან ანგელოსი ღალადებს (ქორიძე, 1904: 43)

Example 9. The final cadence from the chant *The Angel Cried* (Koridze 1904: 43)

[illegible]

მაგალითი 10. აღდგომისა დღე არს (Q-667: 4)

Example 10. *The Day of Resurrection* (Q-667:4)

მაგალითი 11. აღდგომისა დღე არს (Q-667: 4)

Example 11. *The Day of Resurrection* (Q-667: 4)

აღ - დგო - მს - ზა დგე ამა, ცაჲ სიჲმ - დე - ზა - დგო, ძე, ქ - მ - ზა, ზა - ზე, ქ - დგო - ზა, ზა - ზე.

აღ - დგო - მს - ზა დგე ამა, ცაჲ სიჲმ - დე - ზა - დგო, ძე, ქ - მ - ზა, ზა - ზე, ქ - დგო - ზა, ზა - ზე.

მაგალითი 12.

Example 12.

ა) მოვედით, თაყვანის-ვსცეთ (კარბელაშვილი, ჩხიკვაძე, №2125-2126: 32)

a) *O Come, Let Us Worship* (Karbelashvili, Chkhikvadze, #2125-2126: 32)



ბ) რომელნი ქერუბიმთა (ქორიძე, 1895: 81)

b) *Let Us, the Cherubim* (Koridze, 1895: 81)



გ) მოვედით, თაყვანის-ვსცეთ (ქორიძე, 1895: 43)

c) *O Come, Let Us Worship* (Koridze, 1895: 43)



მაგალითი 13. მოვედით, თაყვანი-ვსცეთ (კარბელაშვილი, 1897: 1), აკურთხევს სული ჩემი უფალსა (Q-672: 1), უფალო, შეგვიწყალონ (კარბელაშვილი, 1897: 7)

Example 13. O come, let us worship (Karbelashvili, 1897: 1), Bless the Lord, O my soul (Q-672: 1), Lord, Have a Mercy (Karbelashvili, 1897: 7)



მაგალითი 14. ქართლ-კახურ გალობაში ქვედა ხმების შებანებით მიღებულ თანხმოვანებათა ტიპური თანმიმდევრობა

Example 14. Typical cord's succession obtained by the tuning of low voices in Kartli-Kakhetian chant



მაგალითი 15. მოვედით, თავგანი ვსცეთ (ქორიძე, 1895: 35)
Example 15. *O Come, Let Us Worship* (Koridze, 1895: 35)

Fig. 1-11. *Andante*

ნა - ვე - დი - თ, თა - ვგა - ნი ვს - ცე - თ
ნა - ვე - დი - თ, თა - ვგა - ნი ვს - ცე - თ
ნა - ვე - დი - თ, თა - ვგა - ნი ვს - ცე - თ

2 sharps
A tempo

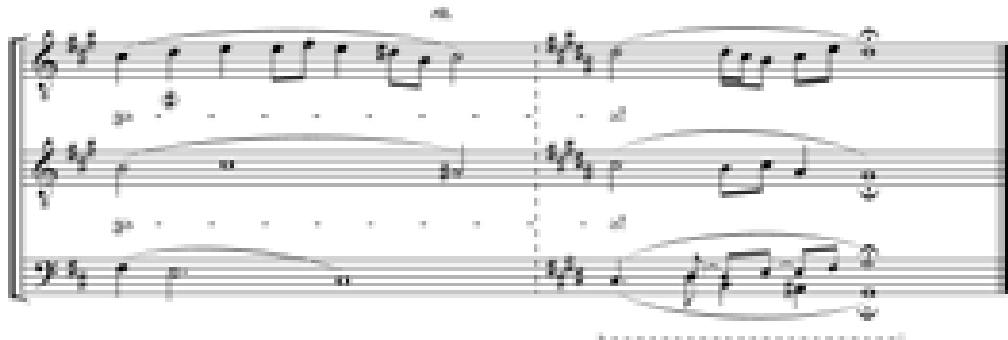
გა - ვი - თ - ვ - ნე - წ, წა - ვი - თ - ვ - ნე - წ
გა - ვი - თ - ვ - ნე - წ, წა - ვი - თ - ვ - ნე - წ
გა - ვი - თ - ვ - ნე - წ, წა - ვი - თ - ვ - ნე - წ

მაგალითი 16. სამღვდელთმთავრო რომელნი ქერუბიმთა (ქორიძე, 1895: 80)
Example 16. *Let Us, the Cherubim* (Koridze, 1895: 80)

სამღ - ვდელთმთა - ვრო - მელნი ქე - რუ - ბი - მთა
სამღ - ვდელთმთა - ვრო - მელნი ქე - რუ - ბი - მთა
სამღ - ვდელთმთა - ვრო - მელნი ქე - რუ - ბი - მთა

მაგალითი 17. გამშვენებული რომელნი ქერუბიმთა (ქორიძე, 1895: 94)

Example 17. *Let Us, the Cherubim* (Koridze, 1895: 94)



მაგალითი 18. კადანსების დამთავრება უნისონით

Example 18. *Cadences with unison at the end*



მაგალითი 19. წმიდა ღმერთო (კარბელაშვილი, №264)
Example 19. O, Holy God (Karbelashvili, #264)

მ (კრალაშვილი)

წმი - და - რი ღმე - რთო, წმი - . . . ნ - და - . . . რი

წმი - და - რი ღმე - რთო, წმი - . . . ნ - და - . . . რი

მ (კრალაშვილი) *მოდერნიზაცია* *მ (კრალაშვილი)*

აღი - ჯ - რთო, წმი - და - რი

აღი - ჯ - რთო, წმი - და - რი

მ (კრალაშვილი) *მ (კრალაშვილი)*

აღი - ჯ - რთო, წმი - და - რი

აღი - ჯ - რთო, წმი - და - რი

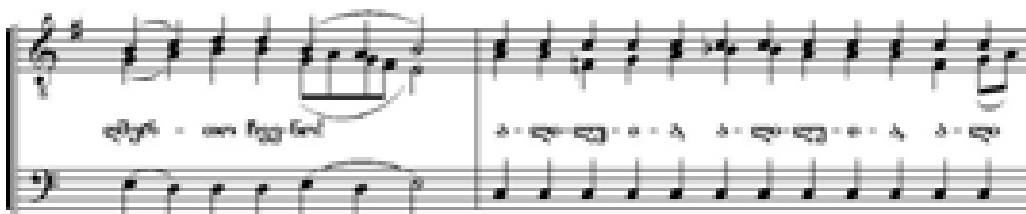
მაგალითი 20. ევქარისტული კანონი (ფრაგმენტი) (კარბელაშვილი, №264)

Example 20. The Anaphora (frag.) (Karbelashvili, #264)



მაგალითი 21. აკურთხევეს სული ჩემი უფალსა (კარბელაშვილი, 1897: 6)

Example 21. Bless the Lord, O My Soul (Karbelashvili, 1897: 6)



მაგალითი 22. ნეტარ არს კაცი (კარბელაშვილი, 1897: 9)

Example 22. Blessed Is the Man (Karbelashvili, 1897: 9)



Example 23 is a musical score for a round. It consists of three staves. The top staff is for a vocal part, the middle for a piano part, and the bottom for a bass part. The music is in 2/4 time and D major. The lyrics are in Georgian: "ოცნო, ერნო, კარბელაშვილი, 1899: 1".

მაგალითი 23. მოველით, ერნო (კარბელაშვილი, 1899: 1)
Example 23. *O Come, People* (Karbelashvili, 1899: 1)

Example 24 is a musical score for a round. It consists of two systems of staves. The top system has a vocal part and a piano part. The bottom system has a vocal part and a piano part. The music is in 2/4 time and D major. The lyrics are in Georgian: "ოცნო, ერნო, კარბელაშვილი, 1899: 1".

მაგალითი 24. მოველით თაყვანის-ვსცუთ (კარბელაშვილი, ჩხიკვაძე, №2125-2126: 32)
Example 24. *O Come, Let Us Worship* (Karbelashvili, Chkhikvadze, #2125-2126: 32)

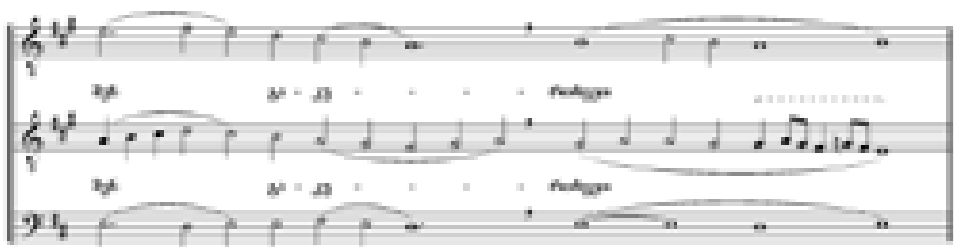
Example 24 is a musical score for a round. It consists of three staves. The top staff is for a vocal part, the middle for a piano part, and the bottom for a bass part. The music is in 2/4 time and D major. The lyrics are in Georgian: "ოცნო, ერნო, კარბელაშვილი, 1899: 1".

მაგალითი 25.

Example 25.

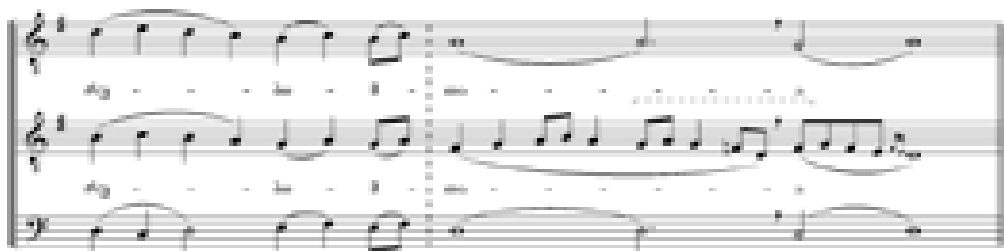
ა) შენ გიგალობთ (კარბელაშვილი, №264)

a) *We Praise Thee* (Karbelashvili, #264)



ბ) რომელნი ქერუბიმთა (კარბელაშვილი, 1899: 14)

b) *Let Us, the Cherubim* (Karbelashvili, 1899: 14)



მრგვალი მაგიდა II

**ახალი მოსაზრებები ადამიანის
ევოლუციასა და ქცევაზე –
მრავალხმიანობის როლი თანამედროვე
ადამიანის ჩამოყალიბებაში**

ROUND TABLE II

**NEW THINKING ABOUT EVOLUTION
AND EXPRESSIVE BEHAVIOR –
POLYPHONY AS PART OF WHAT AND
HOW WE HAVE BECOME**

წამყვანი: რუსუდან წურწუშია

რუსუდან წურწუშია მიესალმა დამსწრეთ და გააცნო წერილი, რომელიც დაუტოვა სესიონის მონაწილეებს ამ მრავალი მაგიდის ჩატარების იდეის ავტორმა პროფ. ლიტერ ქრისტენსენმა. იგი უნდა ყოფილიყო სესიის წამყვანი და აპირებდა დამსწრეთათვის მოკლედ შეესვენებინა საკითხის შესწავლის ისტორია, მაგრამ, სამწუხაროდ, ჯანმრთელობის მდგომარეობის გამო მოუხდა თბილისის დატოვება. როგორც თავად აღნიშნა, შემოთავაზებული თემა შთაგონებული იყო იოსებ ჟორდანიას ამ რამდენიმე ხნის წინ გამოცემული წიგნით *ვინ დასვა პირველი შეკითხვა?* ამიტომ ბუნებრივია, რომ პირველი სიტყვა წამყვანმა დრ. ჟორდანიას გადასცა.

იოსებ ჟორდანია: მსურს კოლეგებს შევახსენო შეხედულება თანამედროვე მეცნიერების განვითარების შესახებ, რომელიც, ალბათ, სამეცნიერო კამათის დროს გვსმენია. ამ შეხედულების თანახმად, თანამედროვე მეცნიერებმა გადაწყვიტეს ყველა დიდი პრობლემა და მხოლოდ მცირე დეტალები დასამუშავებელი. რასაკვირველია, XXI საუკუნის დასაწყისში ჩვენ ვგრძნობთ, რომ კაცობრიობის ცივილიზაციისა და ადამიანის ბუნების განვითარების ყველაზე მაღალ საფეხურზე ვიმყოფებით, მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ასეთი შეგრძნება არსებობდა მე-20 საუკუნის, მე-19 საუკუნის დასაწყისში და უფრო ადრეც. არსებითად, ისტორიის ყველა პერიოდში ფიქრობდნენ, რომ ადამიანის ცოდნამ უმაღლეს წერტილს მიაღწია. ეს მცდარი დასკვნაა და არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ XXII და XXIII საუკუნეებში ჩვენი საუკუნის ცოდნის ღონე არასრულყოფილად ჩაითვლება, ისევე, როგორც დღეს ჩვენ მივიჩნევთ მე-19 და მე-20 საუკუნეების ცოდნას.

არასდროს უნდა დაგვკარგოთ ახალი იდეების მიუკერძოებელი შეფასების უნარი, მაშინაც კი, თუ ისინი სრულიად მიუღებელია ჩვენთვის ძველი პარადიგმების გადასახედიდან. ჩვენს თვალსაზრისებს მრავალხმიანობის წარმოშობაზე ჰქონდა ძალიან ძლიერი პარადიგმა. ითვლებოდა, რომ მრავალხმიანობა უფრო გვიანდელი კულტურული გამოგონებაა მრავალათასწლოვანი მონოფონიური მღერის შემდეგ. ეს პოსტულატი იმდენად მყარი იყო, რომ აქსიომად ითვლებოდა და აქსიომა კი, როგორც ვიცით, დამტკიცებას არ საჭიროებს.

უკანასკნელ წლებში გაჩნდა აზროვნების ახალი ტიპი, რომლის თანახმად, პოლიფონია გვიანდელი კულტურული გამოგონება კი არა, პირველადი მუსიკალური ტრადიციაა, რომელიც პირველმა ადამიანებმა აფრიკის კონტინენტიდან წამოიღეს. რასაკვირველია, მე როგორც ამ შეხედულების წარმომადგენელს, შემიძლია ძირითადად ვისაუბრო ჩემს საკუთარ კვლევაზე, მაგრამ აუცილებლად უნდა აღვნიშნო, რომ არსებობს სხვა მეცნიერი – ამერიკელი ლოქტორი ვიქტორ გრაუერი, რომელიც ასევე იზიარებს აზრს, რომ ადამიანების მიერ აფრიკიდან წამოღებული პირველი მუსიკალური ტრადიციები პოლიფონიური იყო. ჩვენს მიდგომებშიც არის განსხვავებები. გრაუერის მოდელი არის ე.წ. „ახალი აფრიკული ჰიპოთეზის“ ნაწილი და, მისი აზრით, აფრიკიდან ადამიანი დაახლოებით 100 000 წლის წინ წამოვიდა. ამ ჰიპოთეზის თანახმად, ჰომინიდების ყველა ადრინდელ ფორმას (ნეანდერტალეებს, ჰომო გეორგიკუსს, ჰომო სინანტროპუსს) აფრიკიდან ახალმოსულები ჩაენაცვლნენ. ბევრ რეგიონში პოლიფონიის არარსებობას გრაუერი 70 000 წლისწინ მომხდარი ტობას კასტროფით ხსნის.

ჩემი მოდელი ეფუძნება სხვა ჰიპოთეზას, რომელიც ცნობილია, როგორც „მულტირეგიონალური ჰიპოთეზა“, რომელიც ამტკიცებს ჰომინიდებისა და ადამიანების მრავალი ადრეული ფორმის უწყვეტობას და მიიჩნევს, რომ დაახლოებით 2 მილიონი წლის წინ, აფრიკიდან

წამოსული ჩვენი წინაპრები უკვე ადამიანები იყვნენ. ამგვარად, ჩემთვის პოლიფონია არა კულტურული გამოვლიანობა, არამედ მტაცებლებისა და ადამიანთა სხვა ჯგუფებისგან თავის დაღწევის მნიშვნელოვანი ელემენტი იყო. ამდენად, ჩემთვის პოლიფონია არაქაული ჰომო საპიენსის ასაკისაა, დაახლოებით, 2 მილიონი წლის. ჩემს მოდელში პოლიფონიისა და მონოფონიის არათანაბარი გადანაწილება არტიკულირებულ მეტყველებაზე გადასვლასთან არის დაკავშირებული. მის თანახმად, მეტყველების ჩამოყალიბებასთან ერთად, პოლიფონიამ დაკარგა თავისი, როგორც ადამიანის სოციალური კავშირებისა და კომუნიკაციის პირვანდელი როლი და ამის გამო, პოლიფონიური ტრადიციები მთელს მსოფლიოში ნელ-ნელა ქრება. 2006 წელს გამოცემულ ჩემს წიგნში *ვინ დასვა პირველი შეკითხვა?* მე მომყავს ბევრი მაგალითი მსოფლიოს პოლიფონიური ტრადიციებისა, რომლებიც ნელ-ნელა სუსტდება და ქრება; 2006 წლის შემდეგ მე შევისწავლე ბევრი სხვა პოლიფონია, რომელიც უკვე გამქრალია. ამავდროულად, ვერ ვპოულობ მონოფონიური ტრადიციიდან წარმოშობილ ვერც ერთ პოლიფონიურ ტრადიციას.

ძალიან საინტერესოა ვოკალურ და ინსტრუმენტულ პოლიფონიას შორის ურთიერთკავშირი. იმ ტრადიციებში, სადაც ვოკალური პოლიფონია ძლიერია (მაგ., პიემები) ინსტრუმენტული პოლიფონია თითქმის არ არსებობს. როდესაც ვოკალური პოლიფონია სუსტდება, მეტ მნიშვნელობას იძენს ინსტრუმენტული პოლიფონია, განსაკუთრებით, ჩასაბერი საკრავები (გგულისხმობ ორმაგ, სამმაგ, ოთხმაგ ჩასაბერ საკრავებს). სიმებიანი საკრავების შემთხვევაში ვოკალურ და ინსტრუმენტულ პოლიფონიას შორის კავშირი ძლიერი არ არის. ამის მიზეზი უნდა იყოს სუნთქვის პროცესი, რომელიც უმთავრესია როგორც სიმღერისთვის, ისე ჩასაბერ ინსტრუმენტებზე დასაკრავად. პოლიფონიის გაქრობის ხანგრძლივ პროცესში, ვოკალური და ჩასაბერი ინსტრუმენტების პოლიფონია თანაარსებობენ. მოგვიანებით, ვოკალური პოლიფონიის დაკარგვას მოჰყვა ინსტრუმენტული პოლიფონიის დაკარგვა, მაგრამ ერთი საინტერესო განსხვავებით: თავიდან გადარჩა ორმაგი ჩასაბერი საკრავების სტრუქტურა, მაგრამ პოლიფონიური ორმაგი საკრავების ნაცვლად, ისინი გადაიქცნენ უნისონურ ორმაგ საკრავებად, სადაც ორივე მილი ერთი სივრცისაა და თვლების ერთნაირი რაოდენობა აქვთ (რაც მიანიშნებს, რომ ეს უნისონური საკრავებია). და, რა თქმა უნდა, ვოკალური მუსიკისგან განსხვავებით, რადგან საკრავებმა დღემდე მოაღწია, მათ შეუძლიათ ბევრი მოგვითხრონ წარსულის/ძველი ცივილიზაციების ვოკალური ტრადიციების შესახებ. ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია უძველესი მესოპოტამიური და მესოამერიკული ცივილიზაციების შემთხვევაში, სადაც ბევრი პოლიფონიური ჩასაბერი საკრავი არსებობდა.

პოლიფონიის ახლებური გააზრების კიდევ ერთი ელემენტი, ჩემი მოდელის მიხედვით, არის ყველაზე მნიშვნელოვანი – შემეცნებითი უნარი, რაც ჩვენ ადამიანებად გვაქცევს (კითხვის დასმა), დაკავშირებული პოლიფონიურ სიმღერასთან, უფრო ზუსტად, სიმღერის საყოველთაო რესპონსორულ ფორმასთან, კითხვა-პასუხის გაცვლის ფორმით. ჩვენი პლანეტის ცოცხალი არსებებების არც ერთ სხვა სახეობას არ შეუძლია კითხვის დასმა. მათ შორის. „განათლებულ“ შიმპანზესა და ბონობოს. თუმცა კი მათ ესმით მათი მწერტონელი ადამიანის შეკითხვები და სწორ პასუხებსაც სცემენ. ამგვარად, პასუხის გაცემის უნარი ევოლუციურად უფრო ადრეულია, ვიდრე კითხვის დასმა.

2011 წელს საგანმანათლებლო კონგრესზე ინდოეთში მე შევთავაზე, რომ ჩვენმა საგანმანათლებლო სისტემამ უნდა წაახალისოს სტუდენტების მიერ კითხვების დასმა. ჩვენი სწავლების სისტემა სტუდენტებს ასწავლის, როგორ უნდა უპასუხონ კითხვებს, ამით ჩვენ გვლავთ მათ ბუნებრივ ცნობისმოყვარეობას და, უფრო კრეატიულ მოაზროვნებად ჩამოყალიბების ნაცვლად,

მორჩილებას ვასწავლით.

პოლიფონიის წარმოშობის ახალი გააზრება ასევე შეეხო ისეთ საკითხს, როგორიცაა ბორძიკით ლაპარაკი. მე აღვნიშნე, რომ აღმოსავლეთ აზიის, ამერიკელი ინდიელებისა და ავსტრალიელი აბორიგენების წინაპრებმა უფრო ადრე დაიწყეს მეტყველება ვიდრე ევროპელებმა და განსაკუთრებით აფრიკის მოსახლეობამ და ვივარაუდე, რომ აღმოსავლეთ აზიელები, ამერიკელი ინდიელები და ავსტრალიელი აბორიგენები გაცილებით ნაკლებად უნდა ლაპარაკობდნენ ენის ბორძიკით. ამის მეთოდოლოგიური მიზეზი კარგად არის ცნობილი: დროსთან ერთად ბორძიკით ლაპარაკი თანდათან ქრება (ისევე როგორც ვოკალური პოლიფონია). როდესაც არსებულ ლიტერატურას გადავხედე, აღმოვაჩინე, რომ არსებობს ნაშრომები, საიდანაც ჩანს, რომ ბორძიკით ლაპარაკი თითქმის არ ფიქსირდება ამერიკელი ინდიელების ბევრ ტომსა და ავსტრალიელ აბორიგენებს შორის, თუმცა საკმაოდ ხშირია ბევრ აფრიკულ ტომში. 1990 წელს მოსკოვში მე დავესწარი მეტყველების პათოლოგიისადმი მიძღვნილ საერთაშორისო კონფერენციას, ამ თემაზე ლექცია წავიკითხე ქინის უნივერსიტეტის (აშშ) მეტყველების პათოლოგიის კათედრაზე და გამოკვლევაკი ჩავატარე და ქინის უნივერსიტეტის მეტყველების პათოლოგიის სპეციალისტ ლექტორ შირი რისთან (Sheree Reese) ერთად სტატიაც დავბეჭდე ბორძიკით ლაპარაკზე ჩინელებს შორის. ეს ასევე საინტერესო ახალი სფეროა.

ახლა მინდა შევეხო პოლიფონიის ახალი გააზრების ერთ, შესაძლოა, ყველაზე მნიშვნელოვან ნაწილს.

რატომ ახდენს მუსიკა ჩვენზე ასეთ ღრმა ზემოქმედებას? ადამიანური, განსაკუთრებით პოლიფონიური საგუნდო მუსიკის ევოლუციის კვლევისას დავასკვნე, რომ მუსიკას ნამდვილად შეუძლია ჩვენი ინდივიდუალობის შეცვლა. ჩემი აზრით, ჩვენს ტვინში ორი სხვადასხვა პიროვნება არსებობს. ერთი – უმეტესად, აქტიური და ამ მდგომარეობაში ჩვენ ნორმალურად ვფიქრობთ, ვსვამთ და ვპასუხობთ კითხვებს, ლოგიკურად ვაზროვნებთ. ტვინის მეორე მდგომარეობა თავს იჩენს კრიტიკულ მომენტში (ბრძოლის, ძალადობის, სტიქიური უბედურების დროს). ამ მეორე მდგომარეობაში ჩვენ სრულიად განსხვავებულად ვიქცევით, არ შეგვიძლია ფიქრი, კითხვების დასმა და მხოლოდ ინსტიქტებს, ბრძანებებს და მთელი ჯგუფის ქცევებს მივყევით, ხშირად არ გვახსოვს, რას ვაკეთებდით ცნობიერების შეცვლილ მდგომარეობაში. ეს მდგომარეობა კარგადაა ცნობილი კაცობრიობის ომებისა და მითოლოგიის ისტორიიდან, თუმცა კი არ არსებობს მისი აღმნიშვნელი ტერმინი. ამ მოვლენის აღნიშვნისათვის მე გთავაზობთ ტერმინს „საომარი ტრანსი“, რომელიც თანდათან პოპულარული ხდება. მუსიკის მიერ ადამიანების საბრძოლო ტრანსში შეყვანის, შიშისა და ტკივილის შეგრძნების დაკარგვის მკაფიო მაგალითია 1893 წელს შამილის ბრძოლა რუსეთის წინააღმდეგ. ასევე, საბრძოლო მისიებში წასვლის წინ ამერიკელი ჯარისკაცები ხშირად ცეკვავენ და მღერიან. ამ მდგომარეობის აღწერის ბევრი ისტორია არსებობს, უახლოესი წარსულის რუსეთ-საქართველოს ომის დროსაც კი, როდესაც ჯარისკაცები საშინელი ჭრილობებისგან მიყენებულ ტკივილს არ გრძნობდნენ.

მართალია, ეს მდგომარეობა, უმეტესად, ომებსა და სხვა ექსტრემალურ სიტუაციებს უკავშირდება და ძირითადად მამაკაცებს ეხება, მე მჯერა, რომ ამ მდგომარეობის წარმოშობა განაპირობა ქალების მიერ შვილების უბედურებისგან გადარჩენის სურვილმა. ყველამ ვიცით, რაოდენ საშიშია ძუ ცხოველი, როდესაც მის ლეკვებს საშიშროება ემუქრება. ეს მდგომარეობა ბუნებრივი გადარჩევის პროცესის შედეგია, როდესაც ბუნებრივი გადარჩევით მოხდა ინსტინქტების იერარქიის გადანაწილება და შთამომავლობის გადარჩენა თვით ძუძუმწოვარა

მღედრების გადარჩენაზე მნიშვნელოვანი გახდა. ცნობიერების ამ მდგომარეობაში სიცოცხლე კარგავს ყველაზე მნიშვნელოვანის ფუნქციას და ჩვენ მზად ვართ სიცოცხლე ჩვენი საყვარელი არსებების სიცოცხლეს, ქვეყანას, რელიგიას ან რაიმე სხვა იდეას შევწირეთ. მუსიკას, განსაკუთრებით რიტმულსა და პოლიფონიურს, შეუძლია ჩვენი ცნობიერების ამ მდგომარეობაში ჩაყენება. ამგვარად, პოლიფონიის ახლებური გააზრება გულისხმობს არა მარტო პოლიფონიის წარმოშობას; ის ადამიანის ევოლუციისა და ევოლუციური ფსიქოლოგიის მნიშვნელოვან საკითხებსაც გულისხმობს.

პიტერ გოლდი: თავდაპირველად მინდა აღვნიშნო, სოსო, რომ მოხიბლული ვარ თქვენი წიგნით. თქვენ დასვით ბევრი სხვადასხვა საკითხი. განსაკუთრებით, მინდა გამოვეყო წიგნის ნაწილი სახელწოდებით „ცნობიერების ბრძოლა“, რომელიც ეხება საბრძოლო სიმღერას და იმას, თუ როგორ ცვლის ის აზროვნებას. 1968 წელს თურქეთში მცხოვრები ქართველების შესახებ ჩემი გამოკვლევის შემდეგ მე სხვა სფეროებითაც დავინტერესდი, განსაკუთრებით ამერიკელი ინდიელებისა და ტიბეტელების ხელოვნებითა და სულიერებით. შესაბამისად, თქვენი წიგნის ამ ნაწილის წაკითხვის შემდეგ, დავიწყე ფიქრი ცნობიერების, მუსიკისა და ხელოვნების კავშირზე. ვთვლიდი, რომ ამერიკელ ინდიელებს – განსაკუთრებით, ბარის ინდიელებს ჰქონდათ სიკვდილის სიმღერა. ომის წინ ისინი ასრულებდნენ ლამაზ, მკიანა, გრძნობით აღსავსე, ხშირად განმარტებითი შინაარსის გალობას, რადგან ის შეიქმნა სიკვდილისთან პირისპირ ყოფნის მომენტში. ვფიქრობ, ეს სწორედ უკავშირდება თქვენს მოსაზრებას თუ როგორ შეუძლია ჯგუფურ სიმღერას შეცვალოს აზროვნების ხარისხი იქ, სადაც მუსიკა გამოხატვის საშუალებაა, ანუ სიცოცხლის ფაქტორი. ამ საკითხზე ვიფიქრე ჩემი ტიბეტური გამოცდილების გათვალისწინებით, თუ რამდენად არსებითია მუსიკა ცნობიერების ტრანსფორმაციისთვის (ინდო-ბუდისტური სამყაროს კონცეფცია). თქვენ საუბრობდით ინდივიდუალობის შეცვლაზე – ვფიქრობ, ჩვენ ერთსა და იმავეს ვამბობთ. ინდო-ბუდისტურ სამყაროში მუსიკა და ხელოვნება ფუნდამენტური დამაკავშირებელი ფაქტორებია – როგორც ხიდი, ფაქტობრივად – არსებობის ფორმიანი ან უფორმო მდგომარეობა. უფორმო მდგომარეობა არის „ბუდას ბუნება“, არსებობის საბოლოო მდგომარეობა – ჩვენი არსებობის საფუძველი. შეუძლებელია მისი აღწერა და ითვლება, რომ ეს არის „ცარიელი“ ფორმა. მაგრამ, ფაქტობრივად, მას აქვს ფორმის, ფორმირებული არსებობის ყველანაირი პოტენციალი, რაც არის ეს სამყარო, რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ – ჩვენი საღი აზრის ფიქრები, პირობითი ქმედებები, არსებობის ჩვენი პირობითი შეგრძნება. ხელოვნება ამ ორს შორის ხიდის ფუნქციას ასრულებს, აკავშირებს და აცოცხლებს მათ.

ბუდისტურ თეორიაში საუბარია „ტრიკაიაზე“ ანუ „სამ სხეულზე“. არსებობის საბოლოო ფორმას ჰქვია „გასხივოსნებული სხეული“, რომელიც ყველა ფორმის მიღმაა, მაგრამ აქვს აღდგომის ყველა ფორმის პოტენციალი. ჩვენი არსებობის ჩვეულებრივ ფორმას ჰქვია „ემანაციური სხეული“. ბუდისტურ თეორიაში, სადაც ძალიან მნიშვნელოვანია მეორედ დაბადება, თქვენ „გადადიხართ“ ცხოვრების ერთი ფორმიდან მეორეში. ამგვარად, ჩვენ ყველანი „სხივოსანი“ სხეულები ვართ. ის, რაც მათ შუა მდგომარეობად მიაჩნიათ, რაც მედიტაციის, ფორმირების, შთაგონების სფეროა, აღინიშნება ტერმინით „ტკობის სხეული“. ეს სახელი ეწოდა იმიტომ, რომ ყველანაირი ხელოვნება სიამოვნების მომგვრელია – აქ თქვენი ყველა მგრძნობიარე ორგანო რიგ-რიგობით ფუნქციონირებს. ეს არის გამომხატველობის, ენერგიის სფერო.

მე ვსაუბრობ ამ ყველაფერზე, ვინაიდან მჯერა, რომ ხელოვნება საყრდენი წერტილია, ადამიანის პირობით მდგომარეობას შორის წონასწორობის წერტილი და ტრანსცედენტული ცნობიერების კრიტიკული მდგომარეობა, როგორც თქვენ აღწერეთ, ბატონო სოსო. აღმოსავლეთის სამყაროში ამ ორ მდგომარეობას აკონტროლებს ცნობიერების შემოქმედებითი ძალა: შთაგონება, ვიზუალიზაცია და ბეგრა. ამგვარად, ისინი იყენებენ ბეგრას ცნობიერების ცარიელ ან გასწივოსნებულ მდგომარეობაში მოსაყვანად, ასევე – ჩვეულებრივი მდგომარეობის გაცოცხლებისა და შთაგონებისთვის.

აღმოსავლეთის ბუდისტები, მაგალითად, იყენებენ საეკლესიო საგლობელს. ეს საგლობელი უმეტესწილად მონოფონიურია. მაგრამ ტიბეტელები, მონღოლები, ტუველები და ყალმუხი მონღოლები (რომლებიც საქართველოს ჩრდილოეთით/ჩრდილოეთ დაღესტანში ცხოვრობენ), ასრულებენ მულტიფონურ საგლობელს, რომელშიც მოშლილია ძირითადი, საყრდენი ტონი, ხშირად, ღრმად აღებული მარცვლით – „ომ“ (პროფ. გოლდი ახდენს ამის დემონსტრაციას) მის ნაწილობრივ ობერტონებში – რასაც ჩვენ პოლიფონიურად არ მივიჩნევთ, თუმცა, ჩემი აზრით, ეს ასეა. თითოეული ეს ობერტონი ასოცირდება ცნობიერების სხვადასხვა მდგომარეობასთან.

მინდოდა ეს აზრები თქვენთვის გამეზიარებინა, რადგანაც მჯერა, რომ რასაც თქვენ ამბობთ, ძალიან ზუსტი და სწორია. გთავაზობთ, რომ ამაზე შევეჯერდეთ.

მხოლოდ დავამატებ, რომ სიმღერა არა მარტო ეხმარება ცნობიერებას ბრძოლაზე ფოკუსირებაში, არამედ ამერიკელ ინდიელებსა და ტიბეტელებში ის გონების განწმენდის ძლიერი საშუალებაა. მართლაც, ტიბეტელებს, ბუდისტებს აქვთ რთული თეორია ცნობიერებაზე, თუ როგორ ხდება აზროვნების სხვადასხვა ასპექტის გაცოცხლება, განწმენდა სხვადასხვა ხმოვანი სიგნალებით/ვოკალიზაციით, რაც გაერთიანებულია კრებით სახელში „მანტრა“. მანტრებს ხშირად ახმოვანებენ მარცვლებისგან შედგენილი გამოძახებით/გამოხშობით (ამის ყველაზე ცნობილი მაგალითია “Om Mani Padme Hum”). მათი თეორიის თანახმად, თითოეული მარცვალი ზემოქმედებს ცნობიერების გარკვეულ ასპექტზე.

და რადგანაც, ჩვენს იდეებს ვამზეურობთ, მინდა აღვნიშნო (რადგან, ვფიქრობ, ამ მომენტში მართებულია), რომ არსებობს კულტურები, რომელთა სასიმღერო ტრადიცია ფუძნდება მარცვლებს. ერთ-ერთი ასეთია ქართული ტრადიცია, რომელშიც ქართველები უხვად იყენებენ მარცვლებს. აქედან გამომდინარე, მაინტერესებს, თუ არსებობს რაიმე თეორია ან თუ არის ახსნილი ამ ხშირად გამოყენებული ბეგრების ბუნება და ეფექტი.

მინდა აქვე დავამატო, რომ სიმღერა დაფუძნებულია სუნთქვაზე; სუნთქვა არსებითია განწმენდის ამ პროცესში. აღმოსავლეთის იოგების ტრადიციაში არსებობს მედიტაციის ფუნდამენტური ფორმა – ჩუმად ჯდომა. მაგრამ ამ სიჩუმეში თქვენ არ გიწევთ თქვენი გულისცემისა და სუნთქვის მოსმენა. სუნთქვას თქვენ საშუალებად იყენებთ; ითვლით თქვენს სუნთქვას, რათა თქვენს გონებას ააშოროთ გარეშე, ხელისშემშლელი ფიქრები. მაინტერესებს, სიმღერაშიც გამოიყენება თუ არა რიტმული სუნთქვა ადამიანის დამამშვიდებელ, კონცენტრაციის ხელშემწყობ საშუალებად. იაენანებში, რომლებიც მშვიდი, ჩვეულებრივ აკაპელა მონოფონური სიმღერებია, ბავშვი ყვება დედის სუნთქვის რიტმსა და მელოდიას.

მარია დე საო ზოსე კორტე-რეალი: დიდ მადლობას გიხდით მრგვალ მაგიდაზე მოწვევისთვის, გთავაზობთ, ვისაუბროთ მუსიკალურ პოლიფონიასა და მსოფლიო ჰარმონიაზე. იოსებ ჟორდანიას წიგნით (*ვინ დასვა პირველი შეკითხვა?*) მოტივირებული, მე გაგიზიარებთ ჩემს

შეხვედრებს.

1980-იანი წლების ბოლოს კოლუმბიის უნივერსიტეტის მაგისტრატურის პირველ კურსზე სწავლისას, პირველ სემესტრში, რომელსაც დიტერ ქრისტენსენი უძღვებოდა, გადავწყვიტე სემესტრული ნაშრომის დაწერა აღ-ანდალუსის მუსიკაზე. განცვიფრებული ვიყავი ამ კულტურის დღემდე შემორჩენილი სიმდიდრით. ძნელი სათქმელია, რატომ არ გამეგო მის შესახებ ლისაბონის უნივერსიდადე ნოვა დე ლისბოაში მუსიკალური მეცნიერებების ფაკულტეტზე 4 წლიანი სწავლის დროს? მეორე იმპულსია იოსებ ჟორდანაიას კითხვა: რატომ მღერიან ადამიანები? (2011)

ახლა მახსენდება, რომ ზირიაბი, მე-9 საუკუნეში ანდალუსიური მუსიკალური კულტურის პირველი მკვლევარი და დამარსებული ამბობდა, რომ სიმღერა კარგია როგორც სხეულისთვის, ისე გონებისთვის. მაშინ პორტუგალია, ისევე, როგორც ესპანეთი, როგორც ასეთი, ჯერ არ არსებობდა და ზირიაბმა, რომელიც სწავლობდა მუსიკას, მოდას, მედიცინას, პოეზიასა და კულინარიას, კორდოვაში დააარსა აკომპანირებული სიმღერის სკოლა. ის გონივრულად წერდა, როგორ უნდა მოქცეულიყვნენ და მოპყრობოდნენ სხეულს, თავს, პირს და თანმხლებ საკრავებს.

მე გაგონილი მქონდა ისლამური გავლენის შესახებ პორტუგალიაზე, მოვიპოვე და ვმუშაობდი კიდევ მოდალური სტრუქტურებით ორგანიზებულ სოფლურ სიმღერებზე. მაშ, რატომ იყო, რომ მთელი პროგრამის მანძილზე ერთი სიტყვაც არ თქმულა აღანდალუსის საუცხოო მუსიკალურ კულტურაზე? პირველ საკითხზე პასუხს მომავლისთვის ვიტოვებ და გადავიდვარ მეორეზე.

ჩემი გამოცდილებიდან, ნიუ იორკში და მოგვიანებით, ლისაბონში, წიგნზე „მუსიკა და მიგრაცია“ მუშაობისას აღმოვაჩინე, რომ მუსიკის შექმნაში ერთ-ერთი ყველაზე დიდი სირთულე ეროვნული კუთვნილებაა. მახსოვს, როგორ დაიბნენ მუსიკოსები ნეუარკში, ნიუჯერსიში 1990 წელს, როდესაც შეეცადნენ ჩემთვის აეხსნათ, რომ ძველი ფადო ერიჩენათ ახალ, სექსუალურ და მომხიბვლელ ლამადას, რომელსაც გიჟებივით ცეკვავდნენ თავისი ეროვნული იდენტობის აღსანიშნად, სევდიანი და ეჭვიანი ფადოს შუალედებში; დენ ლანდბერგის პრობლემები, რომელიც საუბრობს ისმეტზე — შვედეთში მცხოვრებ ბოსნიელ მუსიკოსზე. ეს მუსიკოსი იძულებული გახდა შეეწყვიტა საქმიანობა ბალკანური კონფლიქტის დროს, იმის გამო, რომ აღარ შეეძლო იუგოსლავიური მუსიკის შესრულება, რადგან ეს ერი აღარ არსებობდა. ხანგრძლივი პაუზის ანუ მის მიერ *music straitjacket* მდგომარეობაში გატარებული 4-5 წლის შემდეგ, ის დაუბრუნდა ძველ, თანხლებით შესასრულებელ სიმღერებსა და მრავალხმიან საცეკვაო მუსიკას.

მე აღვნიშნე, რომ მუსიკალური იდენტობის შეგრძნება შეიძლება დაბრკოლებად იქცეს თავისუფალი შესრულებისათვის.

ახლა მინდა, შემოვთავაზოთ მესამე საკითხი, რომელიც ეხება კავშირს ეთნომუსიკოლოგიასა და მას შორის, რასაც ჩვენ ვუწოდებთ მულტიკულტურულ, ინტერკულტურულ ან სამოქალაქო განათლებას, გამომდინარე იქიდან, თუ რომელ ქვეყანაში ან რეგიონში ვმუშაობთ. პასუხისმგებელმა მეცნიერმა, მუსიკის მკვლევარმა და პედაგოგმა, ვინც ეროვნული და ტრანსნაციონალური კონფლიქტების პრევენციისა და გადაჭრის პრობლემებზე მუშაობს, ხაზი უნდა გაუსვას მუსიკის დინამიურ ბუნებას. ამ დინამიკაზე, გლობალურ მიგრაციულ მოძრაობებსა და ეროვნული საზღვრების ეფემერულობაზე ფიქრისას, უნდა ვეცადოთ, ხელახლა შევაფასოთ კავშირი მუსიკის პროდუქტებს, მათ შემქმნელებსა და მომხმარებლებს

შორის. მიუხედავად იმისა, რომ ბევრ მუსიკალურ პროცესს, მათ შორის, შემსრულებლობასა და საგანმანათლებლო საქმიანობას ეროვნული ინსტიტუციების მხარდაჭერა აქვთ, მუსიკის მეცნიერებმა გარდამავალ სიტუაციებში აუცილებლად უნდა გამოიკვლიონ და საზოგადოებას გააცნონ ამ კვლევების შედეგები მუსიკასა და ხალხს შორის კავშირზე.

დღეს ნათელია, რომ უმეტეს შემთხვევებში, მუსიკალური და პოლიტიკური საზღვრები არ ემთხვევა. მსოფლიო ცვალებადობისა და ჰარმონიის თვალსაზრისით, დღეს, შესაძლოა, სოციალური განვითარებისთვის მნიშვნელოვანი აღმოჩნდეს მუსიკის, განსაკუთრებით, ეროვნული ინდივიდუალური და კოლექტიური, სტატიკური და დინამიკური პოლიფონიური პრაქტიკის წვდომა, შედეგების განზოგადება და საზოგადოებისათვის მიწოდება.

რუსუდან წურწუმიამ აღნიშნა, რომ წინა გამოსვლებში მრავალი საინტერესო ასპექტი გამოიკვეთა. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია პრობლემის ხედვის კუთხე – გასათვალისწინებელია ისტორიულად ჩამოყალიბებული ორი განსხვავებული – აღმოსავლური და დასავლური ცივილიზაციებისათვის დამახასიათებელი ხედვა, რომელთა მორიგება, შეიძლება იქცეს სადისკუსიო თემის სრულიად ახალ კონტექსტში განხილვის იმპულსად.

უკანასკნელ ხანს მუსიკის წარმოშობის შესახებ გაზრდილ ინტერესზე მეტყველებს სოსო ჟორდანიას წიგნში *ვინ დასვა პირველი შეკითხვა?* მოტანილი უმდიდრესი ბიბლიოგრაფიაც, რომელშიც მრავალი წიგნი და სტატიაა დასახელებული. მეცნიერებაში ბევრი პრობლემაა, რომელთა შესახებ მკვლევრები მხოლოდ ჰიპოთეზებს გამოთქვამენ. სწორედ ასეთია მუსიკის წარმოშობის პრობლემაც. დიდი ქართველი ისტორიოგრაფი, ივანე ჯავახიშვილი წერდა, ქართული მუსიკის ისტორიის დასაწყისი ბურუსითაა მოცული. იგივე შეიძლება ითქვას, საზოგადოდ, ნებისმიერი ტადიციული მუსიკის სათავეებზეც. ამ სათავეებზე საუბარი კი შეუძლებელია ჰიპოთეზების გარეშე.

ამასთან, არის დისკუსიები, რომლებიც განეკუთვნებიან ზოგადი თეორიის – მაგალითად, ფილოსოფიის, ანთროპოლოგიის და ა.შ. სფეროს, და პირადად ჩემში, გაცილებით მეტ ნდობას იმსახურებენ, ვიდრე საეჭვო არგუმენტებზე დამყარებული კონკრეტიკა. ასეთი მსჯელობა, ჩემი აზრით, უფრო მნიშვნელოვანია, რადგან ის გვაძლევს შესაძლებლობას, ჩავწვდეთ მოვლენის არსს, ჩავუდრმავდეთ პროცესის ბუნებას და ჩვენი ინტერპრეტაციით შევეცადოთ, წვლილი შევიტანოთ საკითხის გარკვევაში. ისინი მდიდარ მასალას იძლევიან განსჯისათვის.

მათ რიცხვს განეკუთვნება პროფ. **იზალი ზემცოვსკის** მიერ მუსიკის წარმოშობაზე გამოქვეყნებული ნაშრომებიც, რომლებიც განაგრძობენ მის მიერ დიდი ხნის წინ დაწყებულ კვლევებს, რამაც გამიჩინა სურვილი დისკუსიის მონაწილეთა ყურადღება მიმექცია ამ პრობლემის მისეულ ინტერპრეტაციაზე.

დავიწყებ იმით, რომ იგი პირველი იყო, ვინც არა მარტო რუსულ, არამედ მთელ აღმოსავლეთევროპულ ეთნომუსიკოლოგიაში (მაშინ ყოფილ საბჭოთა კავშირში მას ფოლკლორისტიკას ეძახდნენ), ახალი პრობლემატიკის დამუშავება დაიწყო. ასაფიქვს ინტონაციურ თეორიაზე დაყრდნობით, რომელიც მუსიკას ძირითადად სწავლობდა, როგორც კულტურას (Music as culture), ზემცოვსკიმ თავისი მასწავლებლის, დიდი რუსი ფოლკლორისტის ვლადიმერ პროპის კვალდაკვალ (თავის ნაშრომში *ზღაპრის მორფოლოგია* მან ჯერ კიდევ 1926 წელს დაუდო სათავე მითოლოგიისა და ზღაპრის სტრუქტურულისტურ შესწავლას), პირველმა დაიწყო მუსიკის კულტურაში შესწავლა (Music in culture), შემოიტანა რუსულ ფოლკლორისტიკაში კვლევის ფსიქოლოგიური და ფილოსოფიური ასპექტები, გააფართოვა მისი

თვალსაწიერი, აქცია ნამდვილად ინტერდისციპლინურ მეცნიერებად და, ამდენად, დაუახლოვა დასავლურ ეთნომუსიკოლოგიას. უფრო მეტიც, ალან პერიამის მიერ შემოთავაზებულ და ეთნომუსიკოლოგიაში საყოველთაოდ მიღებულ მუსიკის შესწავლის ორ პარადიგმას – Music as culture და Music in culture, იგი ამატებს მესამეს – Culture in music და გვთავაზობს, სწორედ მუსიკაში დავინახოთ/შევისწავლოთ კულტურა.

საქმე ისაა, რომ ზემცოვსკისათვის „კულტურა და აზროვნება, ურთიერთობის გზით (thorough) (რომელიც განპირობებულია თავიდან შრომის, შემდეგ კი კულტურის ფორმებით) ვლინდება ინტონაციაში. სწორედ ინტონაციურობაშია მუსიკის მრავალმხრივი ღირებულება. სწორედ ეს განასხვავებს 1) მუსიკას არამუსიკისაგან და 2) სხვადასხვა კულტურის მუსიკას – ერთმანეთისაგან. აქედანაა სისტემური ჯაჭვის „კულტურა – აზროვნება – ინტონაცია“ გაწყვეტის დაუშვებლობა“. ამაში მდგომარეობს შემოთავაზებული მესამე პარადიგმის არსი.

ზემცოვსკი აღნიშნავს ადამიანის სმენის გადაწყვეტ როლს მუსიკალური აზროვნების ჩამოყალიბებაში. იგი ხაზს უსვამს, რომ ადამიანის სმენა, უფრო კონკრეტულად, ეთნოსმენა, ყოველი ადამიანის მუსიკალური სმენის აუცილებელი შემადგენელია. იგი იძლევა William Al-laudin Mathieu-ს სიტყვების „The method of your knowing is the self“ პარაფრაზს – ადამიანის ცხოვრების მეთოდი არის თავად ადამიანი – „შენი სმენის მეთოდი თვითონ ხარ“, როგორც ანთროპოლოგიურად მთლიანი „თვითონ“ (anthropological whole “self”). სმენის, როგორც ადამიანის მიერ სამყაროს შეცნობისა და მისი ინტერპრეტაციის ინსტრუმენტის გაცნობიერება წარმოადგენს ზემცოვსკის მიერ დიდი რუსი მეცნიერის, ასაფიევის ინტონაციის თეორიის განვითარებას და ხსნის, საზოგადოდ, ადამიანის მიერ მუსიკალური აქტივობის მოტივაციას.

ზემცოვსკი ინტონაციასთან მჭიდროდ აკავშირებს საკუთრივ, მუსიკის წარმოშობის თეორიასაც. ჰუმბოლდტის კვალდაკვალ, რომლის აზრით, ენა მოლაპარაკე ადამიანს ერთბაშად მიეცა მთლიანად (язык, по-Вильгельму Гумбольдту, был весь дан сразу Человеку Говорящему), ზემცოვსკიც ფიქრობს, რომ მუსიკალურ ადამიანსაც ერთბაშად მიეცა მუსიკალური ინტონაცია. ამისათვის საჭირო იყო მუსიკა თავიდანვე უკვე ყოფილიყო მუსიკა და არა რაღაც წინა-მუსიკა (музыка сразу должна была быть уже музыкой, а не той или иной пред-музыкой). ამ ჰიპოთეზის გასამყარებლად, გარდა ჰუმბოლდტისა, იგი იშველიებს ცნობილ ქართველ ფილოსოფოსს, მერაბ მამარდაშვილს, რომლის თანახმად, „თუ გვაქვს, გვაქვს მთლიანად“ („если имеем, то имеем целиком“).

მუსიკის წარმოშობის ზემცოვსკისეულ კონცეფციას, ჩემი აზრით, აგვირგვინებს მუსიკალური დიალოგიკის თეორია, რომელმაც პირველად გაიჟღერა 1986 წელს საქართველოში, ბორჯომში გამართულ მრავალხმინანობისადმი მიძღვნილ კონფერენციაზე, სადაც მან წარმოადგინა მოხსენება: „მუსიკალური დიალოგიკის პრობლემა: ანტიფონია და დიაფონია“. მაშინ გამოქვეყნდა მხოლოდ მოკლე თეზისები. მისი გადამუშავებული ტექსტი მეცნიერმა შემდეგ წაკითხა ჟენევაში, ეთნომუსიკოლოგიის ევროპულ სემინარზე და ამ მოხსენების ტექსტი დაიბეჭდა კიდევ ინგლისურ ენაზე (1993). მისი სრული ვარიანტი გამოქვეყნდა 2006 წელს, ვიენაში *From the World of the Oral Tradition: Notes in Use*.

ჩემი აზრით, შეიძლება ითქვას, რომ 1986 წელს ბორჯომში წაკითხულმა მოხსენებამ უაღრესად მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ქართულ და, ვფიქრობ, არა მარტო ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში მრავალხმინანობის წარმოშობის თეორიის ჩამოყალიბებაზე. 1988 წელს გაჩნდა ედიშერ გარაყანიძის შრომა – რესპონსორული სიმღერის როლი მრავალხმინანობის ჩამოყალიბებაში. ეს იყო წლიური სამეცნიერო ნაშრომი, მდიდარი მაგალითებით, რომელ-

ბიც გვიჩვენებდნენ რესპონსორის, ანუ დიალოგის ანუ კითხვა-პასუხის (როგორც ცნობილია, ლათინურად *respondeo* ნიშნავს პასუხს) შედეგად არქეტიპული ფორმულებიდან როგორ იბადება ახალი ინტონაციური სამყარო და კილოური ურთიერთკავშირები. გარაყანიძის ნაშრომის ღირსებას შეადგენდა არა საკუთრივ კონცეფციის ორიგინალობა – იგი სწორედ ზემცოვსკის ნაშრომიდან მოდიოდა, არამედ, მდიდარი ემპირიული მასალა, რომელიც ამ თეორიული პოსტულატის შესანიშნავ დემონსტრირებას წარმოადგენდა. სწორედ ამიტომ ჩავთვალოთ შესაძლებლად, იგი შეგვეტანა ჩვენი ცენტრის მიერ მომზადებულ და ამერიკული Nova Science Publishers-ის მიერ გამოცემულ წიგნში *Echoes from Georgia: Seventeen Arguments on Georgian Polyphony* (2010).

ზემცოვსკის ამავე იდეის გაგრძელებას წარმოადგენს იოსებ ჟორდანიას ერთ-ერთი ბოლო წიგნიც *ვინ დასვა პირველი შეკითხვა?* ისიც, გარაყანიძის შრომის მსგავსად, საზრდოობს ზემცოვსკის მიერ თავის დროზე წამოყენებული კონცეფციით და მის ახლებურ ინტერპრეტაციას იძლევა. როგორც ეს მას სჩვევია, ავტორი არა ერთ ინოვაციურ იდეას გვთავაზობს. ამ წიგნის დიდი ღირსება ისიცაა, რომ იგი საინტერესოდ იკითხება, შეიცავს დიდ ინფორმაციას (პირველი ნაწილი) მრავალხმიანობის გავრცელებს შესახებ მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში, ავტორი ესება შედარებითი მუსიკოლოგიის მეთოდოლოგიურ და პრაქტიკულ ასპექტებსაც (II ნაწილი). ავტორი უხვად მიმართავს ანალოგიებს, ხოლო ტექსტს ერთგვარი პარადოქსულობაც ახსნიათებს. მაგალითად, იმის დასამტკიცებლად, რომ ევროპული პოლიფონიის წარმოშობა მონოფონიიდან არ შეიძლება მივიჩნიოთ ნორმად; რომ ევროპაცენტრისტული მიდგომა უმართებულოა სხვა კულტურული მოვლენების შეფასებისას, იგი კითხულობს – *ვინ სვამს რძეს? Who Can Drink Milk?* ჟორდანიას მოაქვს მეცნიერთა გამოკვლევების შედეგები, რომელთა თანახმად, ევროპელები რძეს ირგებენ გართულებების გარეშე, მაშინ, როდესაც იგი მაწიწარია აფრიკელებისთვის, ე.ი. ის რაც ნორმალური და ბუნებრივია ევროპელისთვის, არ არის ასეთივე აფრიკელისთვის.

ასეთი მოულოდნელი ანალოგიებით, ეს წიგნი მე, პირადად, ბრუნო ნეტლის ეთნომუსიკოლოგიურ ესეებს მაგონებს. ეს ანალოგია კი მას იმისათვის ესაჭიროება, რომ დაგვიმტკიცოს ევროპაცენტრისტული მიდგომის უმართებულობა სხვაკულტურული მოვლენების შეფასებისას.

ჟორდანიას წიგნის III თავი ეძღვნება ადამიანურ აქტივობებს – სიმღერას, კითხვების დასმას, აზროვნებას, ლაპარაკსა და ენაბლუობას. მაგრამ, მიუხედავად იმისა, რომ ამ აქტივობებიდან კითხვების დასმას, ამ დიდი ტექსტის მხოლოდ გარკვეული, საკმაოდ მოკრძალებული ადგილი ეთმობა, ავტორი მას, ჩემი აზრით, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს, რადგან იგი წიგნის სათაურშია გამოტანილი. ვერ ვიტყვოდი, რომ ჟორდანია უღრმავდება საკუთრივ დიალოგის პრობლემას (ის ასეთ ამოცანას არც ისახავს).

სწორედ ამაში მდგომარეობს არსებითი განსხვავება ჟორდანიას და ზემცოვსკის მიდგომებში.

წიგნის გვ. 329-ზე ავტორი ასახელებს ზემცოვსკის ამ სტატიას. იგი ყურადღებას ამახვილებს მუსიკალური დიალოგზე, როგორც ანტიფონია-დიაფონიის წარმომქმნელ ფენომენზე და აღნიშნავს, რომ ვერც ერთი მუსიკოლოგი ვერ უარყოფს იმ ფაქტს, რომ ანტიფონია და რესპონსორიალი წარმოადგენს პოლიფონიური ტრადიციის განუყოფელ ნაწილს. (“This is a fact that no musicologist would try to deny – antiphonal and responsorial is an integral part of the polyphonic tradition”). მას, ფაქტობრივად, დიალოგის შედეგი აინტერესებს და არა თავად დიალოგის ფენომენი.

ამდენად, ჟორდანიას მიდგომა დიალოგის პრობლემისადმი ანთროპოლოგიურია – მომდევნო თავებში მისი მიზანია ემპირიულ გამოცდილებაზე დაყრდნობით დაასაბუთოს, რომ კითხვის დასმა მხოლოდ ადამიანს შეუძლია, რასაც წარმატებით აკეთებს კიდეც.

მისგან განსხვავებით, ზემცოვსკის მიდგომა დიალოგისადმი ფილოსოფიურ-ფენომენოლოგიურია.

უნდა ითქვას, რომ დიალოგის თემა ყოფილ საბჭოთა კავშირში არც თუ ისე პოპულარული იყო. როგორც ცნობილი ქართველი ფილოსოფოსი მერაბ მამარდაშვილი წერდა, ტოტალიტარული რეჟიმი, კლასიკური დესპოტიზმისაგან განსხვავებით, არათუ ადამიანებს შორის დიალოგს ანუ აზრების ცირკულაციას კრძალავდა, არამედ შიგნიდან რყენიდა და ანგრევდა ადამიანების აზროვნებასა და ცნობიერებას¹, რომელშიც ეს აზრები შეიძლებოდა გაჩენილიყვნენ. სწორედ ასეთ დროს, როცა ეს რეჟიმი ჯერ კიდევ დანგრეული არ იყო, ზემცოვსკიმ მისთვის ჩვეული მანერით – უზარმაზარ, უპირატესად, ფილოსოფიურ ლიტერატურაზე დაყრდნობით, თვალნათლივ წარმოაჩინა, რომ დიალოგი თავად ყოფიერების მოდუსი, ურთიერთობის უნივერსალური ფორმა და ყველაფერი ცოცხლის მუდმივი მდგომარეობაა; რომ ყველაფერი დიალოგიური სტრუქტურა აქვს – ენას, აზროვნებას, ურთიერთობას, მოღვაწეობას და ა.შ.²

იგი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს დიალოგის სოციალურ ასპექტს, მის როლს ადამიანის ევოლუციაში და ამ თვალსაზრისით, მისი თეორია პირდაპირ ეხმიანება ჩვენი მრგვალი მაგიდის თემას. მისივე აზრით, მრავალხმიანობის პრობლემა მჭიდროდ არის დაკავშირებული, საზოგადოდ, მუსიკალური აზროვნების წარმოშობისა და სპეციფიკის, უფრო მეტიც, ეთნოგენეზის პრობლემასთან. ამრიგად, ი. ზემცოვსკის მუსიკალური დიალოგიკის კონცეფცია, რომელიც მან პირველმა დაამუშავა მუსიკალურ მეცნიერებაში ფილოსოფიისა და ენათმეცნიერების კვალდაკვალ, ჩემი აზრით, ძალიან ნაყოფიერი აღმოჩნდა ამ პრობლემების საკვლევად, რაზეც მეტყველებს, თუნდაც ი. ჟორდანიას წიგნი *ვინ დასვა პირველი შეკითხვა?*, რომელზეც ჩვენ დღეს ვსაუბრობთ.

აი, ეს იყო მოკლედ, რისი გაზიარებაც მინდოდა დღევანდელი მრგვალი მაგიდის მონაწილეებისთვის.

ქეთევან ბაიაშვილმა დაამატა, რომ ძალიან მნიშვნელოვანია ი. ჟორდანიას მოსაზრება სოციალური მრავალხმიანობის არსებობაზე, რამაც, მისი აზრით, გადატრიალება მოახდინა ეთნომუსიკოლოგიურ მეცნიერებაში – ძალიან ბევრი პრობლემა, რომლის ახსნა მანამდე შეუძლებელი იყო, ამ თეორიის წყალობით, დღეს შესაძლებელი გახდა. მათ შორის, ედიშერ გარაყანიძის მოსაზრება საქართველოში უნიონური შესრულების პრაქტიკის არსებობის შესახებ. ეს სწორედ სოციალური მრავალხმიანობის ერთი ფორმა გახლავთ.

ბო ლავერგერენი: მე მუსიკის არქეოლოგი გახლავართ და ამიტომ ცოტა სკეპტიკურად ვარ განწყობილი ეთნოგრაფიული მონაცემებისადმი. ეთნოგრაფია ისე ღრმად ვერ მიდის ისტორიაში, როგორც არქეოლოგია. მაგალითად, რამდენიმე წლის წინ არქეოლოგმა, ტუბინგენის უნივერსიტეტის (გერმანია) პროფესორმა კონანტმა, გათხრების შედეგად აღმოაჩინა 40 000 წლით დათარიღებული მუსიკალური ინსტრუმენტი. ეს არის ევროპაში ჰომო საპიენსის გაჩენის ხანა. ჰომო საპიენსი ევროპაში ლევეანტის (ხმელთაშუა ზღვის აღმოსავლეთი) გავლით აფრიკიდან მოვიდა. სანამ საფრანგეთსა და ესპანეთს მოაღწევდნენ, ადამიანის ამ სახეობის წარმომადგენლები მოძრაობდნენ ღუნაის დასავლეთ სანაპიროს გასწვრივ, სამხრეთ

გერმანიის გავლით. კონანტმა გათხარა გამოქვაბული ულმის (გერმანია) მახლობლად და აღმოაჩინა დიდი ჩიტის ფრთისგან და მამონტის ეშვისგან დამზადებული ფლეიტები. ისინი კარგად იყო დამუშავებული და მათზე შესაძლებელი იყო ბგერათრივის დაკვრა. როცა ასეთ მონაცემებს ვფლობთ, ჩვენ შეგვიძლია გავაკეთოთ დასკვნები. სხვათა შორის, უფრო გვიანდელი ხანის ძვლის ფლეიტები ნაპოვნია საფრანგეთსა და ესპანეთშიც, როგორც ღუნაიდან მიგრირების კვალის დადასტურება.

ველიკა სტოიკოვამ არქეოლოგიური არტეფაქტების მნიშვნელობასთან დაკავშირებით, მაგალითად მოიტანა ცენტრალურ მაკედონიაში არქეოლოგიური გათხრებისას აღმოჩენილი 6000 წლის წრიული ფლეიტა. იგი გადაეცა პროფ. დრაგან დაუტოვსკის, იუნესკოს მიერ აღიარებულ არტისტსა და სკოპიეს უნივერსიტეტის მუსიკალური ხელოვნების ფაკულტეტის ტრადიციული მუსიკალური საკრავების დეპარტამენტის პროფესორს. რადგან საკრავი კარგად შენახული და შესანიშნავ მდგომარეობაში იყო, მან მრავალი კონცერტი ჩაატარა და მსმენელებს გააცნო ეს უძველესი ინსტრუმენტი. მე იმის თქმა მინდა, რომ როცა ამ პატარა საკრავის ტექნიკურ და გარეგნულ შესაძლებლობებს წარადგენდა, იგი იყენებდა ბურდონულ ჟღერადობას. ეს უკანასკნელი ხაზს უსვამდა საკრავის უძველეს მაგიურ დანიშნულებას, ბურდონი მთელ წარმოდგენას ანიჭებდა უნივერსალურ ჟღერადობას, და, თუმცა, ფლეიტას სულ სამი თვალი ჰქონდა, ის ახერხებდა მასზე აეჟღერებინა სხვადასხვა ბგერათრივი და მელიოდიები მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხიდან. სწორედ ბურდონი ავსებდა მთელ სივრცეს და ქმნიდა ამ არქეოლოგიური საკრავის უნივერსალურ და გლობალურ განზომილებას. პოლიფონიისა და ბურდონის მნიშვნელობის ზაზვასმით, მე მინდა, ვთქვა, რომ 6000 წლით დათარიღებული ეს უძველესი საკრავი სრულყოფილად სინქრონიზებული მხოლოდ ბურდონის ერთი ტონით, არის იმის დასტური, რომ პოლიფონია ყოველთვის იყო ადამიანების თვითგამოხატვის საშუალება. დანართში თქვენ შეგიძლიათ იხილოთ მაკედონიური წრიული ფლეიტის სურათი, გადაღებული დრაგან დაუტოვსკის მიერ.

ბო ლავერგრენი: როგორც ჩანს, დრ. სტოიკოვას მხედველობაში ჰქონდა ძვლის ფლეიტა, რომელიც ნაპოვნია ჩრდილო-დასავლეთ სლოვენიაში და განთავსებულია ინტერნეტში ნეანდერტალურ საიტზე “Divje Babe” (ველური ქალი – ადგილის სახელი). არქეოლოგ ივან ტურკის მიერ 1995 წელს გამოქვეყნებული ეს ამბავი აღიარებული იქნა, როგორც უდიდესი აღმოჩენა, რომელიც ადასტურებდა, რომ ნეანდერტალელი ადამიანი უკრავდა მუსიკას. მაგრამ მისი განაცხადი კითხვის ქვეშ დააყენა რამდენიმე არქეოლოგმა. ფრანჩესკო ღ'ერიკომ აჩვენა, რომ ტურკის ძვალი, შესაძლებელია, გამოქვაბულის დათვის მიერ იყოს გახვრეტილი. გამოქვაბულის დათვის კბილებს შორის მანძილი უტოლდება ძირითად ნახვრეტებს შორის მანძილებს, ხოლო ძვალზე ნაპოვნია დათვის ღრღინის კვალი. ზოგიერთი არქეოლოგი დარწმუნებულია, რომ ეს ძვალი ფლეიტაა.

იოსებ ჟორდანიამ აღნიშნა, რომ მეცნიერების სხვადასხვა დარგებს, განსხვავებული მიდგომები ახასიათებთ. რასაკვირველია, არქეოლოგები, უპირველეს ყოვლისა, გათხრების შედეგად მოპოვებულ მონაცემებს ეყრდნობიან. ჩვენ გვაქვს ფაქტები, რომელთა შესწავლის შემდეგ, ვიწყებთ მათ ინტერპრეტირებას და გამოვთქვამთ ჩვენს მოსაზრებებს ამ ფაქტების შესახებ. ეს მოსაზრებები ჰიპოტეტურია, მაგრამ ხშირად, ისინი გვიხსნიან ფაქტებს და გვაძლევენ ახალი

დასკვნების გაკეთების საშუალებას.

დასარულს წამყვანმა მადლობა გადაუხადა მრგვალი მაგიდის მონაწილეებს

შენიშვნები

¹ ამის შესახებ იხ. მერაბ მამარდაშვილის წიგნში „საუბრები ფილოსოფიაზე“ (თბილისი, 1992: 7-9).

² იხ. წიგნში: Земцовский И. Музыкальная диалогика//Заметки впрок. Санкт-Петербург, 2006: 167.

მასალა პუბლიკაციისთვის მოამზადა
რუსუდან წურწუშიამ

SPEAKER: RUSUDAN TSURTSUMIA

Rusudan Tsurtsumia greeted the audience and read the letter left by Prof. Dieter Christensen – the author of the idea for holding this round Table; he was supposed to be speaker of the session and was going to briefly remind the audience the history of the study of this issue, but sadly, due to health problem he had to leave Tbilisi. As he mentioned the proposal of the theme was inspired by Joseph Jordania's recently published book "Who Asked The First Question?" this is why it is natural that the speaker passed the first word to Joseph Jordania.

Joseph Jordania: I want to remind our colleagues about the idea of the development of contemporary science we all probably heard in scholarly discussions. According to this idea contemporary scholars solved all the big problems, and only minor details are left to work out. Of course, we are at the beginning of the 21st century, and it is natural we feel this is the highest point of development of human civilization and human nature, but we should not forget, that the feeling was the same in the beginning of the 20th century, 19th century, and earlier. Basically, in every period of history there was a feeling that human knowledge reached the highest point it can ever reach. This is a fallacy, and we should never forget, that in 22nd or 23rd century our 21st century level of knowledge will seem as incomplete, as 19th or beginning of the 20th century knowledge seems to us today.

We should never lose the ability of unbiased appreciation of new ideas, even if they are completely unacceptable from the point of the old paradigms. Our views on the origins of polyphony had very strong paradigm. It was believed that polyphony is a later cultural invention, after the countless millennia of singing in monophony. The belief in this postulate was so strong, that it was considered to be an axiom, and axioms, as we know, do not need any proof.

In the last few years a new type of thinking emerged. According to this new thinking, polyphony was not a late cultural invention. Instead it was a initial musical tradition, that first humans took from African continent. Of course, as representative of this idea, I can speak mostly about my own research, but I must mention that there is another scholar, Dr. Victor Grauer from USA, who also believes that the first musical traditions that humans took from Africa, was polyphonic. There are differences in our approach as well. Grauer places his model within the so called "Recent African hypothesis" and for him first humans came out of Africa about 100 000 years ago. According to this hypothesis all the earlier forms of early hominids (Neanderthals, homo Georgicus, Sinanthropus) were all replaced by the newcomer from Africa. Grauer explains the absence of polyphony in many areas by the Toba catastrophe some 70 000 years ago.

My model is based on another hypothesis, known as "Multiregional Hypothesis", which states the continuity of many earlier forms of hominids and early humans, considers that our ancestors were already humans when they came out from Africa about 2 million years ago. So for me human polyphony was not a cultural invention, but an important element of survival mechanism against predators and other human groups. So for me the age of polyphony is as old as the age of archaic Homo Sapiens, about 2 million years. Also, in my model the uneven distribution of polyphony and monophony is connected to the shift to the articulated speech. According to my model, polyphony lost its primary role as the center of human social connections and communication after the appearance of speech, and as a result, polyphonic traditions all over the world are slowly disappearing. In my 2006 book *Who Asked the First Question?* I gave many examples from all over the world of polyphonic traditions gradually weakening and disappearing, and after

2006 I learned many other polyphonic traditions that have disappeared. At the same time, I can not find a single example of any polyphonic tradition that naturally came out from a monophonic tradition.

Very interesting is the relationship between vocal and instrumental polyphony. In traditions where vocal polyphony is very strong (for example, among pygmies) there is hardly any instrumental polyphony. As vocal polyphony weakens, instrumental polyphony becomes more important, particularly the polyphony of blown instruments (I mean the double, triple, quadruple blown instruments). This link between vocal and instrumental polyphony is not as strong when we think of string instruments. The reason must be the process of breathing, central to both singing and playing blown instruments. In the long process of disappearance of polyphony, both vocal and blown instrumental polyphony co-exist. Later, when vocal polyphony is lost, instrumental polyphony follows as well, but with an interesting difference: at the beginning the structure of double blown instrument survives, but instead of polyphonic double instruments, they become unison double instruments, where both pipes are of the same length and with the same number of the holes (suggesting these are unison instruments). And of course, as musical instruments can survive, unlike vocal music, these instruments can tell us about the vocal traditions of the past civilizations. This is particularly important in case of ancient Mesopotamian and Mesoamerican civilizations, where we have many polyphonic blown instruments.

Another element of new thinking about polyphony is that according to my model, the most important cognitive achievement that made us human (asking questions) was also connected to the polyphonic singing, more precisely, the ubiquitous responsorial form of singing, with question-answer form of exchange. No other species on our planet is able to ask questions, including “educated” chimpanzees and bonobos. Although they do understand questions of their human trainers and answer them correctly. So the ability to answer questions is evolutionarily much earlier, than asking questions. At an educational congress in India in 2011 I proposed that in our educational system we should encourage students to ask questions, not only to teach them how to answer questions. With our educational system, aimed to teach students how to answer questions, we kill student’s natural curiosity, and teach them obedience, instead of raising more creative thinkers.

The new thinking about the origins of polyphony also touched such a problem as stuttering. As I proposed that the ancestors of the East Asian, American Indian and Australian Aboriginal populations shifted to speech earlier than European and particularly African populations, I proposed that East Asian, American Indian, and Australian Aboriginal populations should have much less stuttering. The methodological reason for this is well known: at time goes, stuttering is gradually disappearing (very much like vocal polyphony which is also gradually disappearing). When I checked the existing literature, I found that there are works indicating that stuttering is almost non-existent in many American Indian tribes, and among Australian Aborigines, and stuttering is extremely high in many African tribes. I attended the international conference on speech pathology in 1990 in Moscow, had lecture on this subject at the dept of speech pathology at Kean University (USA), and even did a research and published an article on stuttering among Chinese together with a professional speech pathologist from Kean University, Dr. Sheree Reese. This is an exciting new field as well.

Now I would like to touch upon possibly the most important part of the new thinking about polyphony. Why music affects us emotionally so profoundly? Researching the evolutionary origins of human music, and particularly polyphonic choral music, I came to the conclusion that music can literally change our personality. I proposed that we all have two separate personalities in our brain. One of them is active most of the time, and in this state we can all think normally, ask and answer questions, think logically. The

second state of mind makes appearance only when there is a critical for survival moment (in battle situation, violent attack, natural disasters). In this other, or altered state of our consciousness we behave totally differently: we can not think logically, we can not ask questions, we can only follow our instincts, or the orders, or the behavior of the whole group, and often we do not remember what we did in this altered state of consciousness. This state was well known from the history of human wars and even mythology, although it did not have a term connected to it. I suggested for this phenomenon the term “Battle Trance” and the term is gradually becoming popular. Shamil’s fight against Russians in 1839 gives us a very clear example of music putting people in a battle trance, losing fear and sensitivity to pain. The same way, American soldiers often dance and sing together before going to the combat missions. There are many stories about this state, even from the recent Russian-Georgian war, when soldiers did not feel any pain from the horrible wounds.

Although this state is mostly connected to wars and other extremal situations and involves mostly men, I believe that the origins of this state was the female desire to save their offspring from danger. We all know how dangerous are mother animals when there is a danger to their cubs. This state was also a result of the forces of natural selection, when natural selection redistributed the hierarchy of instincts so that survival of the offspring became more important than own survival for mammalian females. In this state of mind our life is not the most important thing we have, and we are ready to sacrifice our life for our loved ones, for our country, for our religion, or for some other ideas. And music, particularly, rhythmic and polyphonic music, can put us in this state of mind.

So, the new thinking about polyphony involves not only the origins of polyphony. It involves some very important questions of human evolutionary history and evolutionary psychology.

Peter Gold: I’d like to start by saying that I was fascinated by your book, Joseph. You’ve brought up many different issues. I particularly took note of your section on the “battle of consciousness”, regarding the battle song and how it lead to a change in mind. Now, since my research in 1968 among Georgians in Turkey, I went on to other areas of inquiry – and those other areas included, particularly, the arts and spirituality of Native America and Tibet. Accordingly, I started thinking about the nature of mind in relation to music and the arts from reading that section of your book.

I considered that Native Americans – particularly the Plains Indians – had a death song. When they would go into battle they would sing a beautiful, piercing, heartfelt chant which often was expository as it was created right at the moment of facing death. And I think that it was similar to what you were talking about the ability of the group song to change the quality of mind, where music is an expression, in fact an agent of life. And I also got to thinking because of my Tibetan experience, how music is an essential part in the transformation of consciousness (which is a concept used in the Indo-Buddhist world). You were talking about change in personality – I think we’re saying the same thing. In the Indo-Buddhist world, music and art are fundamental agents linking - as a bridge, actually – the formed and formless states of existence. The formless state is the “buddha nature”, the ultimate state of existence beyond all description – lying at the foundation of our existence. It is without any description and is considered “empty” of all form. But it’s actually full of all potential for form, expression and meaning to arise. It is the ultimate potential. And, then, there is the formed state, the formed existence, which is this world in which we live – our common-sense thoughts, our conventional actions, our conventional sense of existence. The arts become the bridge between these two, linking and vitalizing them.

Buddhist theory talks about the “*Trikaya*” (if I may get a little technical for a moment), meaning the “Three Bodies”. The ultimate state of existence is called the “*Enlightenment Body*”, which is beyond all forms but full of potential for all forms to arise. Our ordinary state of existence is called the “*Emanation Body*”. In Buddhist theory, where rebirth is very important, you “*emanate*” into a new form from one lifetime to the next. Thus, we all are emanation bodies. What they consider to be the middle state, which is the realm of meditation, the realm of ideation, the realm of inspiration, is termed the “*Enjoyment Body*”. It’s so named because all the arts are enjoyable – where your sensory organs are aligned and operating. This is the realm of expressivity, of energy.

Well, the reason I am going into all of this is because I believe that the arts are the fulcrum, the balancing point between one’s conventional state as you, Dr. Jordania, have described it, and this critical state of transcendent consciousness. In the Eastern World these two states are controlled by the creative power of the mind: inspiration, visualization and sound. So, they actually use sound to bring the consciousness into this empty or enlightened state. But they also use it to vitalize and inspire the ordinary state.

Eastern Buddhists use, for example, sacred chant. Now for the most part, the chant is monophonic. But, in the Tibetan, the Mongolian, the Tuvan and Kalmuk Mongols (who are just north of here [the Republic of Georgia], north of Daghestan), they intone multiphonic chant, which consists of breaking up the basic, fundamental tone – often a deeply chanted “*Om*” (Gold demonstrates this by singing) into its partial overtones – which we didn’t talk about as being polyphony – whereas I believe it is. And, each of these overtones is associated with a different state of consciousness.

So, I wanted to share these ideas with you and provide this perspective, because I do believe what you’re saying is very accurate and right on point. And, I would tentatively offer that we expand on this understanding of the shifting states of consciousness through music.

I would just like to add that not only is singing a means of enhancing the focus of mind for battle, but in Native America and certainly in Tibet, it’s a means of powerfully clearing the mind. Indeed, Tibetans, Buddhists have a complex theory of the nature of mind, and how different aspects of mind are vitalized, clarified, by different vocalizations, which they collectively call “*Mantra*”. Mantras, which are often vocalized as evocations (the most famous example being “*Om Mani Padme Hum*”), are composed of “seed syllables”. Each syllable exerts, according to the theory, an effect on some aspect of the consciousness.

And, as long as we are putting ideas out on the table, I wanted to mention (since it seems relevant at this moment) that there are certain cultures whose singing traditions are founded strongly on what I would consider to be seed syllables. One of these is the Georgian, a vital tradition in which Georgians make extensive use of vocables. This leads me to wonder whether there has been developed any explanation or theory regarding the character or effect, of these often used Georgian vocables.

I would here add that, at the basis of singing is breathing. And breath is essential in this process of developing holiness. In the yogic traditions of the East you have a fundamental form of meditation where you sit in silence. But in such silence you’re not assaulted by the experience of hearing your heartbeat and hearing your breath. You actually use your breath as a tool. You count your breath in order to keep your mind focused away from extraneous thoughts, disturbing thoughts. So, I would wonder if in singing the breath is utilized in a rhythmic manner so as to focus and calm the person. In lullabies, where you have quiet, usually acapella monophonic singing, the child gets into the rhythm of the breathing of the mother as well as into the flow of melody.

Maria de Sao Jose Corte-Real: Grateful for the invitation to the closing roundtable on *New thinking about expressive behavior – polyphony as part of what and how we have become*, of this rather interesting and complete Sixth International Symposium on Traditional Polyphony, I propose a reflection on transnational concern, music polyphony and world harmony. For that, and motivated by Joseph Jordania's drive for first questions (2006, *Who Asked the First Question?*) I organize my participation, following an early doubt, as challenge, obstacle and proposal thoughts.

In the first semester of my MA program in Ethnomusicology at Columbia University, led by Dieter Christensen, in the late 1980s I decided to do a term paper on the music of Al-Andalus. I was so astonished by the historic richness and current remnants of such culture that I did not think on what puzzles me now. Why did not I hear about that during my four years program on Musical Sciences at the Universidade Nova de Lisboa in Portugal? It is indeed a challenge to think about that. And another Jordania's question: *Why do people sing?* (2011). It comes to mind now, because I remember having discovered then that Ziryab, the early expert and founder of the Andalusian music culture in the 9th century, mentioned that singing is good for body and mind. Portugal did not exist as such yet as also Spain, and Ziryab, working on music, fashion, medicine, poetry and gastronomy founded an accompanied singing school in Cordoba. And he wrote about how to behave and how to deal with the body, head, mouth and the accompanying music instruments to sing efficiently. I had heard about the Islamic influence on Portugal, and I even found and worked on rural songs organized around modal structures remnants of more than one maqam. Why then, neither a word about the splendid music culture of Al-Andalus in the entire program?

I leave the first point as a challenging question for future thought, and I follow to the second, the obstacle. Also from my experience, back in New York and lately in Lisbon while editing my volume on *Music and Migration* [Corte-Real, (ed., 2010) *Music and Migration*, Special issue *Migrações*], I found that one of the sharpest embarrassments for own music production, or even own fruition in some migrant cases, is the national belonging. I recall how embarrassed the musicians were in Newark, New Jersey in 1990, when they tried to explain me that they preferred the old *fado* than the new and sexy and captivating *lambada* they were dancing like crazy followers in the midst of the sad and jealous *fados* they were singing to celebrate their national identity. Or the problems Dan Lundberg describes about Ismet, the Bosnian musician in Sweden, that had to suddenly stop playing during the Balkan conflict, because he could not play Yugoslavian music anymore, the nation disappeared. After a long silence he passed four or five years in what he called a *music straitjacket* carefully recapturing his old repertoire. of accompanied songs and multipart dance music.

Having mentioned how national identity feelings may work as an obstacle for free music performance or fruition, my third point for thought has to do with the relationship between ethnomusicology and what we call multicultural, intercultural, citizenship or civic education depending on in which country or world region are we working. Those of us, responsible scientists, music researchers and educators, who work to help to preventing and solving national and transnational conflicts, should stress the fluid and dynamic character of the music phenomenon. Thinking about this fluidity and dynamism, the global migratory movements, and the ephemeral life of national borders in many points of the world, we should work to re-evaluate the links between music products, their producers and consumers. Although many music processes, including performance and education efforts, are supported by national institutions, it is urgent that music scientists study and present results on the understanding of the links between music and people in transnational situations. As it is clear nowadays that in most cases music cultures do not coincide with

political boundaries. To understand and present music, and especially polyphonic practices, related with cultural and national individual and collective static and dynamic identities is perhaps a priority for social development in a world of transnational respect and harmony.

Rusudan Tsurtsumia mentioned that many interesting aspects have been marked out in the discussion. Particularly interesting is the view of the problem-considered should be the views characteristic of historically formed two different – Eastern and Western approaches, the agreement of which may become an impulse for the discussion of the debatable topic in a totally new context.

As for the topic of discussion, in her opinion, Prof. Izaly Zemtsovsky's considerations on polyphony, or on the origin of music in general, may be interesting for the audience.

Lately, interest in the origin of music has grown greatly. This is corroborated by the comprehensive bibliography presented in the book of Joseph Jordania *Who Asked the First Question?*, which refers to numerous books and articles.

There are quite a few problems in science about which researchers suggest only hypotheses. It is this type of problems the issue of the origin of music belongs to. Ivane Javakhishvili, a great Georgian historiographer, wrote that the provenance of musical history in Georgia was obscure. The same may be said about the sources of any traditional music in general. Therefore discussing these sources is impossible without hypotheses.

Here with there are discourses which belong to the sphere of general theory – for instance philosophy, anthropology and so on, which seem more valid to me than any concrete ideas based on questionable arguments. In my opinion such reasoning is more significant, for it provides grounds to penetrate into the essence of the phenomenon, make an in-depth analysis of the nature of the process and contributes to clarifying the problem.

One of such concepts belongs to Izaly Zemtsovsky.

Zemtsovsky's works about the origin of music that have been published lately and continue the researches he began a long time ago, prompted me to draw the attention of the participants in the discussion to his interpretation of this problem because, as I think, they are worth of being considered – at any rate they provide ample material for discussion. I am not going to offer exhaustive information about these works, the framework of the round table does not make it possible. Simply, I will draw your attention to some issues, dealt with in the book, and which, in my opinion, are noteworthy.

First of all, I should say, that he was the first to start working on the new problems not only in the Russian but in the whole east European ethnomusicology (then, in the Soviet Union it was called *folkloristic studies*). Basing on Asafyev's intonational theory, who mainly studied music *as culture*, following his teacher Vladimir Propp, a great Russian folklorist (in his work *The Morphology of the Fairytale* he laid a foundation for the structural study of mythology and fairytales as early as the year 1926), Zemtsovsky was the first to study music *in culture*; he introduced the philosophical and psychological aspects into Russian folkloristic studies, expanded its range, turned it into a branch of science related to other spheres, in this way getting closer to the western ethnomusicology. More than that he added the third paradigm **Culture in Music**, to Alan Mariam's generally accepted two paradigms of the study of music **Music as culture** and **Music in Culture** and suggested that it is in music itself that we should see and study culture.

The gist is that in Zemtsovsky's opinion, "culture and thinking is manifested in the intonation through the interrelation (which at the beginning is conditioned by the forms of work, and subsequently by those

of culture). It is in the intonation that the diversified value of music lies. This differentiates 1) music from non-music and 2) the music of different cultures from one another. It is from here that the impossibility of breaking up the system chain “culture-thinking-intonation” stems”. This is the essence of the suggested third paradigm.

Zemtsovsky refers to the decisive role of human’s hearing in the formation of musical thinking. He emphasizes that human’s hearing, to be more precise, ethnohearing is an indispensable part of every person’s musical ear. It is a paraphrase of William Mathieu’s words “The method of your knowing is self” – “You yourself are the method of your hearing, as an anthropological whole “self”. The realization of hearing (musical ear) as an instrument of the cognition of the world and its interpretation develops the great Russian scholar Asafyev’s “Intonational theory” and in general, explains the motivation of man’s musical activity.

Zemtsovsky closely links the theory of the origin of music per se to the intonation. Following Humboldt, who thinks that the Speaking Man was given the language at once, Zemtsovsky thinks that the Musical Man also was given the musical intonation at once. For this it was necessary that from the very beginning music should be music and not a sort of *pre-music*. To substantiate the hypothesis he refers to the renowned Georgian philosopher Merab Mamardashvili, who says that “If we have something, we have it completely”.

Zemtsovsky’s concept of the origin of music, in my opinion is crowned with the theory of musical dialogics, which was first presented at the conference dedicated to polyphony (Borjomi, Georgia, 1986). At this conference he presented his paper “The Problem of Musical Dialogics: Antiphony and Diaphony”. At that time only the brief theses were published. Subsequently the scholar read the edited text in Geneva at the European seminar on ethnomusicology, later the text of the paper was published in the English language (1993). Its full variant came out in 2006, in the book *From the world of the oral traditions: (Notes in use) Collected reflections*.

In my opinion, the paper presented in Borjomi in 1986, played a very significant role in the formation of the polyphony provenance theory in Georgian and not only in Georgian ethnomusicology. In 1988 Edisher Garaqanidze’s work “The Role of the Responsive Singing in the Formation of Polyphony” appeared. It was an annual scholarly work, abounding in examples which showed how the new intonational world and mode interrelations took shape as a result of the responsorium, the dialogue or questions and answers. The merit of Garaqanidze’s work is not the originality of the concept per se, for it came from Zemtsovsky’s work, but the rich empiric material which was a perfect manifestation of this theoretical postulate. This is why I thought it possible to include it in the book *Echoes from Georgia: Seventeen Arguments on Georgian Polyphony* (2010)¹, prepared by our Centre and published by the American Nova Science Publishers.

One of the latest works by Joseph Jordania *Who Asked the First Questions?* is a continuation of the same idea of Zemtsovsky’s. This book, too, like Garaqanidze’s work is based on the concept, presented by Zemtsovsky in its time, and gives its new interpretation. As it is characteristic of him, the author offers quite a few innovative ideas. A great merit of this book is also the fact that it is easy to read and contains a lot of information (first part) about spreading polyphony in different parts of the world, the author also touches upon the methodological and practical aspects of comparative musicology (second part). The author very often refers to analogues, and the text also exhibits some sort of paradoxical features; for instance, to prove that the origin of European polyphony from monophony cannot be considered a norm and that the Eurocentrist approach is not right when evaluating other cultural phenomena, he asks a question, **Who Can Drink**

Milk? Jordania gives the results of the scientists' researches to the effect that Europeans can digest milk without any complications, while it disagrees with Africans, i.e. something that is normal and natural for Europeans, fails to be such for Africans (p. 203).

This book with such unexpected analogues for me, personally, is reminiscent of Bruno Nettle's ethnomusicalogical essays. And he needs such analogy to prove that the Eurocentrist approach is wrong when evaluating other cultural phenomena. The third chapter of Jordania's book deals with man's activities – *singing, asking questions, thinking, speaking and stuttering*. But in spite of the fact that of all these activities *asking questions* occupies only a definite, rather modest place in this lengthy text, I think that the author considers it the most significant, since it is used in the title of the book.

It cannot be said that Jordania penetrates deep into the problem of the dialogues per se (and he never considered it to be his goal).

It is this issue that makes an essential difference between Jordania's and Zemtsovsky's works.

On page 329 of the book the author names this article of Zemtsovsky's. He attaches special importance to the musical dialogue, as a phenomenon that creates antiphony and monophony and notes, "this is a fact that no musicologist would try to deny – antiphonal and responsorial is an integral part of the polyphonic tradition". Factually he is interested in the result of the dialogue and not the dialogue phenomenon proper. Therefore Jordania's approach to the problem of the dialogue is anthropological – in the subsequent chapters it is his goal on the basis of the empirical experience to prove that only man can ask a question and he/she does it successfully. Unlike him Zemtsovsky's attitude to the dialogue is philosophical-phenomenalistic.

It should be said that in the former Soviet Union the subject of the dialogue was not very popular. As Georgian philosopher Merab Mamardashvili writes, the totalitarian regime, unlike the classic despotism not only prohibited dialogues, i.e. the circulation of ideas among people, but ruined and corrupted people's mentality and cognition from the inside² where these ideas could be born. At the very time when the regime was not ruined yet, in his usual manner, basing on the huge, mainly philosophical literature, he made it explicit that the dialogue, the modus of existence itself, is a universal form of communication and a permanent state of everything that is alive; that everything has a dialogic structure – the language, thinking, interrelation, activities and so on³.

He attaches special importance to the social aspect of the dialogue (p. 168), its role in man's evolution and from this viewpoint his theory directly responds to the topic of our round table. He also thinks (p. 166) that the polyphony problem is closely linked to the provenance of musical thinking and its specificity in general, and more than that, to the problem of ethnogenesis. Thus I. Zemtsovsky's concept of the musical science, following philosophy and linguistics, proved to be very effective in the process of researching in these problems, which is substantiated by J. Jordania's book *Who Asked the First Question?* that we are discussing today.

This is a brief account of the ideas I wanted to share with you, the participants in our round table discussions.

Ketevan Baiashvili added, that apart from the afore-mentioned, significant is J. Jordania's consideration on the existence of social polyphony. This, in her opinion, was a breakthrough in ethnomusicalogical science – many problems, inexplicable before, can be solved today thanks to this theory including Edisher Garaqanidze's consideration on the existence of unison performance practice in Georgia. This is one of the

forms of social polyphony.

Bo lawergren: I am a Music Archaeologist and I am a bit skeptical about Ethnographic data. Ethnography does not go far back historically and has little depth. I'll give you an example: A few years ago an Archaeologist, Professor Conant at University of Tübingen in Germany, excavated musical instruments that goes back ca. 40,000 years. It is the beginnings of *homo sapient* in Europe. *Homo sapiens* presumably entered Europe through the Levant from Africa. Members of the species are likely to have moved west following the shore of the Danube and passes through southern Germany before they reached France and Spain. Conant excavated caves near Ulm and found flutes made of the wing bone of large birds and even of mammoth ivory. They were worked with great precision and could be made to play scales. Having such data we might start to make general statements. By the way, bone flutes are also attested in France and Spain, but are later – as the Danube migration path implies.

Velika Stoikova: I'd like to introduce the archaeological artifact found in the central area of Republic of Macedonia, that is the Globular flute old 6000 years. It was perfectly preserved music instrument that was given to Prof. d-r Dragan Dautovski, UNESCO artist and professor at the Faculty of Music Art in Skopje, Department of traditional instruments. Since the instrument was very well preserved and in perfect condition, he introduced it on a huge concert dedicated to the Globular flute. The point in my discussion was that in introducing the technical and ambient characteristics of that small globular flute, he was using a drone sound. That sound emphasized the magic and the ancient dimension of the instrument, the drone tone gave the whole presentation one universal sound (since he managed to produce different tone rows and melodies from different part of the world, and the flute have only three holes). Exactly the Drone tone filled the space and produced the universal and global dimension of that archaeological music instrument. In direction of emphasizing the importance of the polyphony and the drone tone, my point was that this given example of the 6000 old music instrument which goes perfectly synchronized with one single drone tone, may prove that the polyphony has always been part of the music expression of the humanity. Attached I am sending you a picture of the Macedonian Globular flute, hold by Dragan Dautovski.

Bo Lawergren: Evidently, the speaker is referring to the bone flute from the Neanderthal site of "Divje Babe" in north-western Slovenia. When published in 1995 by the excavator Ivan Turk it was hailed as a major discovery showing that Neanderthal people played music. But his claim was questioned by several archaeologists. Francesco d'Errico showed that the finger-holes on Turk's bone were likely to have been punctured by a cave bear. The spacing of a cave bear's teeth equals the distance between the major finger holes, and there were several gnaw marks on the bone. Few archaeologists now believe that the Divje Baba bone was a flute.

Joseph Jordania noted that different branches of science are characterized with different approaches. Of course archaeologists base on the data obtained by excavations, we have facts, after studying them we start interpreting and express our views on these facts. These views are hypothetical, but they often explain facts and help us make new conclusions.

In conclusion the speaker thanked the participants of the Round Table.

Notes

¹ *Echoes from Georgia: Seventeen Arguments on Georgian Polyphony*. Editors Rusudan Tsurtsunia and Joseph Jordania. New York, 2010.

² In: Mamardashvili Merab. *Talks on philosophy*. Tbilisi, 1992:9 (in Georgian)

³ In: Zemtsovsky Izaly. *The Musical Dialogic//From the World of the Oral Tradition. Useful Notes*. St. Petersburg, 2006. (in Russian)

Prepared for publication by
Rusudan Tsurtsunia

აუდიომაგალითების სია

01. ელენა იოვანოვიჩი (სერბეთი)

აუდიომაგალითი 1. *ქერუბიმი*, საგალობელი, ბიზანტიური რვახმის 1 კილო (ფრაგმენტი): ქალთა გუნდი *წმ. იოანე დამასკელი*. ჩაწერილია ღვთისმსახურების დროს ბელგრადის წმ. ალექსანდრე ნეველის ტაძარში 1994 წლის 21 სექტემბერს.

აუდიომაგალითი 2. პრედრაგ სტოიკოვიჩი და ვლადიმირ სივიჩი, *ეზვია* ორი კავალისთვის. ჩაწერილია ანსამბლ *ისკონის* კონცერტზე. ეთნოგრაფიული მუზეუმი, ბელგრადი (1998 წლის 5 დეკემბერი, ჩამწერი ზოგან იერკოვიჩი).

02. ნაილია ალმეევა (რუსეთი)

აუდიომაგალითი 1. კრიაშენ თათრები, ჯგუფი ტატარსტანის პეტრეცის რაიონიდან, *ყველიერის სიმღერა*. ჩაწერილია ნაილია ალმეევას მიერ 1992 წელს.

აუდიომაგალითი 2. აღმოსავლეთ მარი, იელაბუგას ჯგუფი, ტატარსტანის იელაბუგას რაიონი. *ახ-ალწვეულის სიმღერა*, ჩაწერილია ოლეგ გერასიმოვის მიერ 1978 წელს.

აუდიომაგალითი 3. ჩუვაშები, ანატრის ჯგუფი, ჩუვაშეთის კანაშის რაიონი, *სუფრული სიმღერა*, ჩაწერილია ნაილია ალმეევას მიერ 1987 წელს.

03. თამაზ ბაბისონია (საქართველო)

Voices of the World: An Anthology of Vocal Expression. An Anthology of Vocal Expression. Collection du Centre National de la Recherche Scientifique et du Musée de l'Homme. France. 1996.

დისკი I №34 სოლომონის კუნძულები. გვადალკანალ (ნგინია). კაკაბონა. ქალთა საოჯახო რეპერტუარი.

დისკი II №20 პაპუა ახალი გვინეა. (ლატმულ). იენტჩან. სამხრეთ სეპიკის პროვინციალ. შულების ხმები.

დისკი III №7 ინდონეზია. სულავეზი (ტორაია). ლოკო ლემო, რინდინგალოს ოლქი. მზის ამოსვლის ცერემონია.

დისკი III №15 მაკედონია. ისტიბანია. სამხრეთ მაკედონია. „დოდოლე“ სიმღერა. წვიმის მოსაყვანი სიმღერა.

დისკი III №20 საქართველო. სვანეთი. ლატალი. ზემო სვანეთი. სამგლოვიარო სიმღერა „ზარი“.

დისკი III №25 ალბანეთი. (ლაბები). ვლარე. სამხრეთ ალბანეთი. ჰიმარას სტილის სიმღერა. ეპიკურ-პატრიოტული ბალადა.

04. მინაილ ლოგანოვი (რუსეთი)

აუდიომაგალითი 1. *FA KNTS* – კარელის სამეცნიერო ცენტრის ენის, ლიტერატურისა და ისტორიის ინსტიტუტის ფონოგრამარქივი.

აუდიომაგალითი 2. *ჯოიკი* – სამი უოიკის მაგია. ვალკეაპა – ფინეთი: 3984-22112-2, (CD).

აუდიომაგალითი 3. *პეჩორა* – დისკი D 025677/78.

აუდიომაგალითი 4. *სამისკა* – სამისკის სია: კარლ ტირენის ჩანაწერი ფონოგრაფზე, 1913 - 1915. CVCD (CD).

აუდიომაგალითი 5. *VKY 2000* – კელკეტელიენიდან. ვენის კარელიური იოკები. ISRC FI-KM8-00-00001-18 SKSCD 4 (CD).

05. რიმ კონი (იაპონია)

აუდიომაგალითი 1. საფერხულო სიმღერა *urara suye e kamuy sinta atuy tun na e tunun paye* ჩაწერილია კუშიროში 1947წ; წყარო CHIRI-NHK (1948:C-PR155B, დედანი ინახება ჰოკაიდოს პრეფექტურის ბიბლიოთეკაში).

აუდიომაგალითი 2. საფერხულო სიმღერა *hoy ya a a hoy ya o o ho hoy ho hoy ya* ჩაწერილია ასაკი-ჰავაში 1947წ. წყარო CHIRI-NHK (1948:C-PR152B, დედანი ინახება ჰოკაიდოს პრეფექტურის ბიბლიოთეკაში).

აუდიომაგალითი 3. საფერხულო სიმღერა *matnaw rera apaca osma uran nisi kanto korikin* ჩაწერილია კუშიროში 1947წ; წყარო CHIRI-NHK (1948:C-PR155B, დედანი ინახება ჰოკაიდოს პრეფექტურის ბიბლიოთეკაში).

06. მარია დე სანო ხოსე კორტე რეალი, როსარიო პესტანა (პორტუგალია)

აუდიომაგალითი 1. *ტრაი-ლარაი*, მოძიებულია 1958 წელს ვერჯილიო პერეირას მიერ მონტე-კორდოვაში, სანტო ტირსოში.

აუდიომაგალითი 2. *მასადელა*, მოძიებულია 1940 წელს არმანდო ლესას მიერ ვილა მაიორში.

07. შელიკა სტოიკოვა-სერაფიმოვსკა (მაკედონია)

აუდიომაგალითი 1. *Shto pile poje* (რას გალობს ჩიტი?), რიტუალური სიმღერა აღმოსავლეთ მაკედონიიდან, სოფ. ისტბანია. ასრ. ქალთა ტრიო სოფ. ისტბანიიდან. ჩაწერილია მაკედონიის ეროვნული რადიოს მიერ, 1978.

აუდიომაგალითი 2. *More son sonila* (ის ოცნებობს), მამაკაცების სიმღერა ტეტოვოს რეგიონიდან. ასრულებს ჯგუფი *Bistri vodi*. ჩაწერილია მაკედონიის ეროვნული რადიოს მიერ, 2003.

აუდიომაგალითი 3. *Oj Jelenchice* (ოი, იელენჩიცე), ქალთა სიმღერა სკოპიეს მთიანი რეგიონიდან. ასრულებს ჯგუფი *Bistri vodi*. ჩაწერილია მაკედონიის ეროვნული რადიოს მიერ, 2003.

აუდიომაგალითი 4. *More da bi znalo* (შენ რომ იცოდე), მამაკაცების სიმღერა პირინეის მაკედონიიდან. ასრულებს ჯგუფი *Pirinski Gavraci*. ჩაწერილია მაკედონიის ეროვნული რადიოს მიერ, 1980.

აუდიომაგალითი 5. *Kalina grlo boleshe* (კალინას ყელი სტკივა), ქალთა სიმღერა გევგელიას რეგიონიდან, სამხრეთ მაკედონია. ასრულებს ქალთა ჯგუფი გევგელიას რეგიონიდან. ჩაწერილია მაკედონიის ეროვნული რადიოს მიერ, 1978.

აუდიომაგალითი 6. *Ajde mori Stojno, le* (შენ გოგოვ, სტოინო), ქალთა სიმღერა კოსტურის რეგიონიდან, აეგიანის მაკედონიიდან. ასრულებს ჯგუფი *Bistri vodi*. ჩაწერილია მაკედონიის ეროვნული რადიოს მიერ, 2003.

08. ენო კონო (ალბანეთი)

აუდიომაგალითი 1. *გიროკასტერის ნუგბარი* (ალბან. *Thëllëzë e Gjirokastrës*), გიროკასტერის ვოკალური ანსამბლი, ალბანეთი – ვოკალური პოლიფონია, INEDIT, Auvidis distribution, 1995.

აუდიომაგალითი 2. წმ. იოანე კუკუზელი, *Anagrammatismos*, XIV ს. შუა საუკუნეების ბიზანტიური გალობა, Cappella Romana, Ioannis Arvanitis, Gothic Records, Seattle, USA.

აუდიომაგალითი 3. წმ. იოანე კუკუზელი, *დამიფარე, ო, დიდებულო!*, კრებულიდან *Mathimata (Psalms-Sticheron-Kratima)*, ბერძნულ-ბიზანტიური გუნდი, ხელმძღვანელი ლ. ანგელოპულოსი, Editions Jade, 1995.

აუდიომაგალითი 4. *ზეთისხილის ხეხიან* (ალბან. *Ne ulliri*'), ჯგუფი *Dodona*, Fier, Trashëgimia shpirtërore, Ministria e Kulturës, Rinisë dhe Sporteve, 2003.

აუდიომაგალითი 5. *დედამ ცხვრების სამწყემსად გამგზავნა* (ალბან. *Më dërgoi nëna me dele; in Aromanian: Niqisië dadaë*, Andon Poçi) პოლიფონიური სიმღერები, ცოცხალი შესრულება პალას-ში, Eurodisc S.A.5

აუდიომაგალითი 6. *ერთ შაბათ ღამეს* (ბერძნ. Ένα Σάββατο βράδυ), POGDORIANI/KATAGRAFES TRAGOUDION STON PARAKALAMO-DIMOS ANO KALAMA - VASILIS RAPTIS (2CD AND VIVLIO).

აუდიომაგალითი 7. *Asate Kyrie* პირველი ზმა, კრებულში *L'Antica Melurgia Bizantina*, ბაღია გრეკა დი გროტაფერატას მელურგიული სკოლის გუნდი, ხელმძღვანელი პადრე ლორენცო ტარდო, ჩაწერილია 1953-1956 წ.წ.

09. ვიქტორია სამსონაძე (საქართველო)

აუდიომაგალითი 1. *წინ სუფრა*. ასრ. მარო ჟუჟუნაძე. სოფ. მუსხი. 1999წ. ვ. სამსონაძის პირადი არქივი.

აუდიომაგალითი 2. *ოქრომჭედელი*. ასრ. მარო ჟუჟუნაძე. სოფ. მუსხი. 1999წ. ვ. სამსონაძის პირადი არქივი.

აუდიომაგალითი 3. *ოროველა-გუთნური (ხარმა თქვა პირმა ნათელმან)*. შემსრულებელი უცნობია. ჩაწერილია 1950-60-იან წლებში. ვ. მაღრაძის აუდიოარქივი.

აუდიომაგალითი 4. *სანთლის გუთანს ავაშენებ*. შემსრულებელი უცნობია. ჩაწერილია 1950-60-იან წლებში. ვ. მაღრაძის აუდიოარქივი.

აუდიომაგალითი 5. *მტრედმა თავის სიამითა*. შემსრულებელი არჩილ ვეხსაძე, ქ. ახალქალაქი. ჩაწერილია 1950-60-იან წლებში. ვ. მაღრაძის აუდიოარქივი.

აუდიომაგალითი 6. *ოთხი წყარო დის*. ასრ. მარო ჟუჟუნაძე. სოფ. მუსხი. 1999წ. ვ. სამსონაძის პირადი არქივი.

აუდიომაგალითი 7. *ძიბური*. ასრ. მარო ჟუჟუნაძე. სოფ. მუსხი. 1999წ. ვ. სამსონაძის პირადი არქივი

აუდიომაგალითი 8. *მზე შინა*. შემსრულებელი უცნობია. ჩაწერილია 1950-60-იან წლებში. ვ. მაღრაძის აუდიოარქივი.

აუდიომაგალითი 9. *მამლი მუხასა*. შემსრულებელი უცნობია. ჩაწერილია 1950-60-იან წლებში. ვ. მაღრაძის აუდიოარქივი.

აუდიომაგალითი 10. *სამყრელი*. ასრ. ანსამბლი „მესხეთი“. ხელმძღვ. ზაზა თამარაშვილი.

აუდიომაგალითი 11. *ჭონა*. შემსრულებელი უცნობია. ჩაწერილია 1950-60-იან წლებში. ვ. მაღრაძის აუდიოარქივი.

აუდიომაგალითი 12. ლაზარე. ასრ. მარო ჟუჟუნაძე. სოფ. მუსხი. 1999 წ. ვ. სამსონაძის პირადი არქივი.

აუდიომაგალითი 13. ავთანდილ გადინაძე. ასრ. ანსამბლი „მესხეთი“. ხელმძღვ. ზაზა თამარაშვილი.

აუდიომაგალითი 14. იაენანა. ასრ. მარო ჟუჟუნაძე. სოფ. მუსხი. 1999წ. ვ. სამსონაძის პირადი არქივი.

10. ლაიზა რაჩიშნაიტი-პიონიშვილი (ლიტვა)

აუდიომაგალითი 1. *Oi tu aglala* (ო, მშვენიერო). ჩაწერილია 1965 წ. ბრონე ბოგუჯიენე-ვამელი-ტესაგან, 63 წ., ლაზდიას რეგიონი. გაშიფრა გიერდე რაზმუკაიტე (Četkauskaitė, 2007, N91).

აუდიომაგალითი 2. *Oi, aš pjaunu* (ო, მე ჭკავს ვმკი). შემსრ. კატრე ჟილინსკიენე, 68 წ. სოფ. ანდრიუზაი, ალიტუსის რეგიონი. ჩაწერილია 1938 წ. LTR pl. 910(4) (Nakienė and Žarskienė, 2005, N16).

აუდიომაგალითი 3. *Atjoc berneliu* (შეცვარებული ბიჭი ცხენით მოვა). ელუარდ ვოლტერმა სოფ. პერლოიაში (1909). გაშიფრა აუდრონე ვაკარინიენე (2010) (Nakienė and Žarskienė, 2011, N28).

აუდიომაგალითი 4. *Šių tamsių naktelį* (აქ გოგონები არ ძღერა). ჩაიწერა ელუარდ ვოლტერმა სოფ. გუდაკიემისში (1909). გაშიფრა აუდრონე ვაკარინიენე (2010) (Nakienė and Žarskienė, 2011, N31).

აუდიომაგალითი 5. *Oi, aš pjaunu* (გზა ვრძელა ამ ბნელ ღამეს). ჩაიწერა ელუარდ ვოლტერმა სოფ. გუდაკიემისში (1909). გაშიფრა აუდრონე ვაკარინიენე (2010) (Nakienė and Žarskienė, 2011, N35).

აუდიომაგალითი 6. *Жетва се зажнева* (ო, მე ვთიბავ მაღალ მთაზე). შემსრ. მიტრა და სტონა ტასევსკები, სოფ. მილანო, სვეტინიკოლსკო; AIF m.l. 2149. ჩაწერილი და გაშიფრულია დუშკო დიმიტროვსკის მიერ 1971 წელს (Rodna Veličkovs-ka, 2002: 133, nr. 23).

აუდიომაგალითი 7. *Vaikšcinėjo tėvulis* (კოლიკო ვრანსკოს მინდორზე). შესრულებულია სოფელ ლიეპონის (თრაკაის რაიონი) მომღერლების მიერ. ჩაწერა დაივა ვიჩინიენე 2000 წელს (Vyčinienė, Daiva (comp.) *Dzūkija. Pietų dzūkų dainos. Lietuvių tradicinė muzika 'Dzūkija. Songs of Southern Dzūkai. Lithuanian Traditional Music'*. Vilnius, 2000, Nr. 4.).

11. შანა პარტლასი (მსტოვანი)

აუდიომაგალითი 1. საქორწილო სიმღერა *Hähkäminõ*. ასრულებს გუნდი *ჰელმინე* სოფელ მიკი-ტამედან (1998).

12. ბერძნული ლექსები, ფრანგი ლექსები (ავსტრია), ნონა ლომიძე (ავსტრია/საქართველო)

აუდიომაგალითი 1. *ჩვენ მშვიდობა*. ჩაწერილია რ. ლახის მიერ. ვენის ფონოგრაფიკი, Ph 2751.

აუდიომაგალითი 2. *ჩვენ მშვიდობა (მასპინძელსა მხიარულსა ტექსტზე)*. ჩაწერილია რ. ლახის მიერ. ვენის ფონოგრაფიკი, Ph 2752.

აუდიომაგალითი 3. *მასპინძელსა მხიარულსა*. ჩაწერილია რ. ლახის მიერ. ვენის ფონოგრაფიკი, Ph 2752.

აუდიომაგალითი 4. *ჩვენ მშვიდობა*. ჩაწერილია რ. ლახის მიერ. ვენის ფონოგრაფიკი, Ph 2753.

აუდიომაგალითი 5. *მასპინძელსა მხიარულსა*. ჩაწერილია რ. ლახის მიერ. ვენის ფონოგრაფიკი, Ph 2753.

აუდიომაგალითი 6. *ჩვენ მშვიდობა (ბანი)*. ჩაწერილია რ. ლახის მიერ. ვენის ფონოგრაფიკი, Ph 2754.

აუდიომაგალითი 7. *მასპინძელსა მხიარულსა (ბანი)*. ჩაწერილია რ. ლახის მიერ. ვენის ფონოგრაფიკი, Ph 2754.

აუდიომაგალითი 8. *ჩვენ მშვიდობა*. ჩაწერილია რ. ლახის მიერ. ვენის ფონოგრაფიკი, Ph 2755.

აუდიომაგალითი 9. *მასპინძელსა მხიარულსა*. ჩაწერილია რ. ლახის მიერ. ვენის ფონოგრაფიკი, Ph 2755.

13. მრბვალი მადრი I: არტურო ტელო (მსპანეთი)

აუდიომაგალითი 1. *Cunctipotens genitor Deus*. სანტიაგო დე კომპოსტელას კათედრალის კალიტინუსის კოდექსიდან (XII ს.) http://www.youtube.com/watch?v=qnoe2_AmxoQ

აუდიომაგალითი 2. *Organum / Kyrie Trope: Cunctipotens genitor Deus* (1 ზმა, 3 ზმა) <http://www.medieval.org/emfaq/cds/op1-102.htm>

აუდიომაგალითი 3. *Kyrie cunctipotens* <http://www.medieval.org/emfaq/cds/cpu301.htm>

ვიდეომაგალითების სია

01. მარია ღმ სარო ხოსმ კორტმ რეალი, როსარიო პესტანა (პორტუგალია)

ვიდეომაგალითი 1. *მსადელას* აკუსომოგრაფის ჩანაწერი (პირველი ნაწილი).

02. ბიორბი (ბიბი) ბარაჩანიძე (საქართველო)

ვიდეომაგალითი 1. შრომა (იმერული ნადური) – ედიშერ გარაყანიძის ექსპედიციიდან, ვანის რ-ის სოფ. ყუბური. სატელევიზიო გადაცემა, რეჟ. დიმ. გუგუნავა (ედიშერ გარაყანიძის კომენტარებით), 1988 (გარაყანიძე, 2008: ვიდეო No. 3, 05:11 წთ.-დან).

ვიდეომაგალითი 2. *ზედაშის იავნანა*

ვიდეომაგალითი 3. ღვთის კარზე სათქმელი იავნანა

03. ბერდა ლეხლაიტნერი, ფრანც ლეხლაიტნერი (ავსტრია), ნონა ლომიძე (ავსტრია/საქართველო)

ვიდეომაგალითი 1. *ჩვენ მშვიდობა*. რეკონსტრუირებული ვარიანტი. შემსრულებლები: ლევარსი მამალაძე, ანზორ ერქომაიშვილი. გადაღებულია ნონა ლომიძის მიერ, 2012 წლის აგვისტო. ნონა ლომიძის პირადი არქივი.

ვიდეომაგალითი 2. *მასპინძელსა მხიარულსა*. რეკონსტრუირებული ვარიანტი. შემსრულებლები: ლევარსი მამალაძე, ანზორ ერქომაიშვილი. გადაღებულია ნონა ლომიძის მიერ, 2012 წლის აგვისტო. ნონა ლომიძის პირადი არქივი.

04. მრგვალი მაგიდა I – სუზან რანკინი (ღიღი ბრიტანეთი)

ვიდეომაგალითი 1. *Verbum patris*. ასრულებს ანსამბლი *Sequentia*
<http://www.youtube.com/watch?v=ShNPEnkqCcA> Published on YouTube on Mar 12, 2013

ვიდეომაგალითი 2. *Orientis partibus*. შუა საუკუნეების საშობაო ჰიმნი, ასრულებს კლიველენდის გუნდი, როს ე. დიოფინის დირიჟორობით. შესრულებულია კლიველენდისა და ოპაიოს სამების კათ-ოდრალურ ტაძარში, 2010, 3-4 დეკემბერი <http://www.youtube.com/watch?v=yn--eGxF8p4>

LIST OF AUDIO EXAMPLES

01. JELENA JOVANOVIĆ (SERBIA)

Audio example 1. Female choir “St. John of Damascus”, *Cherub Hymn* (fragment), First mode of Byzantine *octoechos*. Recording from the liturgy in church St. Alexander Nevskii, Belgrade (21 September 1994).

Audio example 2. Predrag Stojković and Vladimir Simić, *Ezgija* on two *kavals*. Recorded on the concert of the ensemble *Iskon*, Ethnographic Museum, Belgrade (5 December 1998, rec. by Zoran Jerković).

02. NAILIA ALMEEVA (RUSSIA)

Audio example 1. Kryashen Tatars, Pestretsi group, Pestretsi area of Tatarstan. *Maslenitsa song*. Recorded (1992) by Nailya Almeeva.

Audio example 2. East Mari, Yelabuga group, Yelabuga area of Tatarstan. *Recruit song*. Recorded (1978) by Oleg Gerasimov.

Audio example 3. Chuvashes, Anatri group, Kanash area of Chuvazhiya. *Drinking song*. Recorded (1987) by Nailya Almeeva.

03. TAMAZ GABISONIA (GEORGIA)

Voices of the World: An Anthology of Vocal Expression.

An Anthology of Vocal Expression.

Collection du Centre National de la Recherche Scientifique et du Musée de l’Homme. France. 1996.

CD I №34. Solomon Islands, Guadalcanal: Women’s song, rope repertoire.

CD II №20. Papua New Guinea [Iatmul]: Voices of the mai spirits.

CD III №7. Indonesia, Sulawesi [Toraja]: Men’s chorus, manimbong.

CD III №15. Macedonia: Rain-making song, dodole.

CD III №20. Georgia, Svaneti: Male funerary chorus, zar.

CD III №25. Albania [Lab]: Male chorus, himarioce.

04. MIKHAIL LOBANOV (RUSSIA)

Audio example 1. *FA KNTS* - Fonogramarkhiv Instituta jazyka, literatury i istorii Karelskogo Nauchnogo Tsentra RAN [Phonogramarchivof Karelian Scientific... of RAN].

Audio example 2. *Joik* – The Magic of Sámi Yoik N.-A. Valkeapää - Finlandia: 3984-22112-2, (CD).

Audio example 3. *Pechora* – disk D 025677/78.

Audio example 4. *Samiska* – Samiska röster: Karl Tirén's Phonograph recordings 1913 - 1915. CVCD (CD).

Audio example 5. *VKY 2000* - Kelkettelyeäniä eli. Viena Karelian Yoiks. ISRC FI-KM8-00-00001-18 SKSCD 4 (CD).

05. RIE KÔCHI (JAPAN)

Audio example 1. Circle dance song *urara suye e kamuy sinta atuy tun na e tunun paye* in Kushiro recorded in 1947; selected from CHIRI-NHK (1948:C-PR155B, the source is held by the Hokkaido Prefectural Library).

Audio example 2. Circle dance song *hoy ya a a hoy ya o o ho hoy ho hoy ya* in Asahikawa recorded in 1947; selected from CHIRI-NHK (1948:C-PR152B, the source is held by the Hokkaido Prefectural Library).

Audio example 3. Circle dance song *matnaw rera apaca osma uran nisi kanto korikin* in Kushiro recorded in 1947; selected from CHIRI-NHK (1948:C-PR155B, the source is held by the Hokkaido Prefectural Library).

06. MARIA DE SÃO JOSÉ CÔTRTE-REAL, ROSÁRIO PESTANA (PORTUGAL)

Audio example 1. *Trai-larai*, collected by Vergílio Pereira in Monte-Córdova, Santo Tirso, in 1958.

Audio example 2. *Massadela* or *Maçadeira*, collected by Armando Leça in Vila Maior, S. Pedro do Sul, in 1940.

07. VELIKA STOJKOVA-SERAFIMOVSKA (MACEDONIA)

Audio example 1. *Shto pile poje* (*What is the bird singing?*), ritual song from Eastern Macedonia, village Istibanja, performed by female trio from the village of Istibanja, recorded at Macedonian National Radio, 1978.

Audio example 2. *More son sonila* (*She dreamt a dream*), male song from Tetovo region, performed by the group *Bistri vodi*, recorded at Macedonian National Radio, 2003.

Audio example 3. *Oj Jelenchice* (*Oj, Yelenchice*), female song from Skopje highland region, performed by

the group *Bistri vodi*, recorded at Macedonian National Radio, 2003.

Audio example 4. *More da bi znalo (If only you could know)*, male song from Paring/Macedonia, performed by *Pirinski Gavraci* trio, recorded at Macedonian National Radio, 1980.

Audio example 5. *Kalina grlo boleshe (Kalina had a sore throat)*, female song from Gevgellija region, South Macedonia, performed by female group from Gevgelija, recorded at Macedonian National Radio, 1978.

Audio example 6. *Ajde mori Stojno, le (O you Stoino girl)*, female song from Kostur region, Aegian Macedonia, performed by the group *Bistri vodi*, recorded at Macedonian National Radio, 2003.

08. ENO KOÇO (ALBANIA)

Audio example 1. *Thëllëzë e Gjirokastër (Dainty of Gjirokastrë)*. Vocal Ensemble of Gjirokastrë. INEDIT, Albanie – polyphonies vocales du pays Lab, Auvidis distribution, 1995.

Audio example 2. *Anagrammatismos*, St. John Koukouzelis, 14th c.; Medieval Byzantine Chant. Cappella Romana, Ioannis Arvanitis, Gothic Records, Seattle, USA.

Audio example 3. *Protect, O Most Glorious*, in Ioannis Koukouzelis, Mathimata (Psalms-Sticheron-Krati-ma), Greek Byzantine Choir, directed by L. Angelloopoulos. 1995 Editions Jade.

Audio example 4. *Në ulliri (At the Olive Tree)*. Dodona Group. Fier, Trashëgimia shpirtërore, Ministria e Kulturës, Rinisë dhe Sporteve, 2003.

Audio example 5. *Më dërgoi nëna me dele (My mother sent me to look after the sheep)* (in Albanian: *Më dërgoi nëna me dele*; in Aromanian: *Niqisië dadaë, Andon Poçi*), Πολυφωνικά τραγούδια (Polyphonic Songs), Live in Pallas, Eurodisc S.A.

Audio example 6. *Ena savato vradhi (One Saturday Night)* POGDORIANI/KATAGRAFES TRAGOUDI-ON STON PARAKALAMO-DIMOS ANO KALAMA – VASILIS RAPTIS (2CD AND VIVLIO).

Audio example 7. *Asate Kyrie*. First Tone. *L'Antica Melurgia Bizantina*. Coro della Schola Melurgica della Badia Greca di Grottaferrata diretto da Padre Lorenzo Tardo, registrazioni 1953-1956).

09. VICTORIA SAMSONADZE (GEORGIA)

Audio example 1. *Tsin supra*. performer Maro Zhuzhnadze, village of Muskhi, 1999. From V. Samsonadze's personal archive.

Audio example 2. *Okromchedelo*. performer Maro Zhuzhnadze, village of Muskhi, 1999. From V. Samsonadze's personal archive.

Audio example 3. *Orovela-gutnuri (kharma tkva pirma natelman)*. unknown performer, recorded in the 1950s-1960s. V. Maghradze's audio archive.

Audio example 4. *Santlis gutans avasheneb*. unknown performer, recorded in the 1950s-1960s. V. Maghradze's audio archive.

Audio example 5. *Mtredma tavis siamita*. performer Archil Vebsadze, Akhalkalaki, , recorded in the 1950s-1960s. V. Maghradze's audio archive.

Audio example 6. *Otkhi tsqaro dis*. performer Maro Zhuzhnadze, village of Muskhi, 1999. From V. Samsonadze's personal archive.

Audio example 7. *Dzimuri*. performer Maro Zhuzhnadze, village of Muskhi, 1999. From V. Samsonadze's personal archive.

Audio example 8. *Mze shina*. unknown performer, recorded in the 1950s-1960s. V. Maghradze's audio archive.

Audio example 9. *Mamli mukhasa*. unknown performer, recorded in the 1950s-1960s. V. Maghradze's audio archive.

Audio example 10. *Samqrelo*. ensemble "Meskheti", directed by Zaza Tamarshvili.

Audio example 11. *Chona*. unknown performer, recorded in the 1950s-1960s. V. Maghradze's audio archive.

Audio example 12. *Lazare*. performer Maro Zhuzhnadze, village of Muskhi, 1999. From V. Samsonadze's personal archive.

Audio example 13. *Avtandil gadinadira*. ensemble "Meskheti", directed by Zaza Tamarshvili.

Audio example 14. *Iavnana*. performer Maro Zhuzhnadze, village of Muskhi, 1999. From V. Samsonadze's personal archive.

10. DAIVA RAČIŪNAITĖ-VYČINIENĖ (LITHUENIA)

Audio example 1. *Oi tu aglala (Oh, you spruce)*. Recorded in 1965 from Bronė Bogušienė-Varnelytė, 63, Lazdijai district. Transcribed by Giedrė Razmukaitė (Četkauskaitė 2007, N 91).

Audio example 2. *Oi, aš pjaunu (Oh, I am cutting the rye)*. Sung by Katrė Šilinskienė, age 68, Andriūnai village, Alytus district. Recorded in 1938; LTR pl. 910(4) (Nakienė and Žarskienė 2005, N 16).

Audio example 3. *Atjoc berneliu (The dear boy will ride)*. Recorded by Eduard Wolter in Perloja village (1909); transcribed by Audronė Vakariniene (2010) (Nakienė and Žarskienė 2011, N 28).

Audio example 4. *Šių tamsių naktelį (The road is long on this dark night)*. Recorded by Eduard Wolter in Gudakiemis village (1909); transcribed by Audronė Vakariniene (2010) (Nakienė and Žarskienė 2011, N 31).

Audio example 5. *Oi, aš pjaunu (Oh, I scythe on the high hill)*. Recorded by Eduard Wolter in Gudakiemis village (1909); transcribed by Audronė Vakariniene (2010) (Nakienė and Žarskienė 2011, N 35).

Audio example 6. *Zhetva se zazhneva (Harvesting song)*. Sung by Mitra and Stojna Tasevski, Vill. Malino, Svetinikolsko; AIF m.l. 2149. Recorded and transcribed by Duško Dimitrovski in 1971 (Rodna Veličkovska 2002: 133, N 23).

Audio example 7. *Vaikščiojo tėvulis pabarėmis parugėmis (Father walked along the rye field)*. Sung by singers from Lieponys village, Trakai district; recorded by Daiva Vyčiniene in 2000 (Vyčiniene, Daiva (comp.) *Dzūkija. Pietų dzūkų dainos. Lietuvių tradicinė muzika 'Dzūkija. Songs of Southern Dzūkai. Lithuanian Traditional Music'*. Vilnius, 2000. N 4).

11. ŽANNA PÄRTLAS (ESTONIA)

Audio example 1. The wedding song *Hähkaminõ*, performed by the *Helmine* choir from Mikitamäe village in 1998.

12. GERDA LECHLEITNER, FRANZ LECHLEITNER (AUSTRIA), NONA LOMIDZE (AUSTRIA/GEORGIA)

Audio example 1. *Chven mshvidoba*, recorded by R. Lach.Vienna Phonogrammarchiv, Ph 2751.

Audio example 2. *Chven mshvidoba* (on the text of Maspindzelsa mkhiarulsa), recorded by R. Lach.Vienna Phonogrammarchiv, Ph 2752.

Audio example 3. *Maspindzelsa mkhiarulsa*, recorded by R. Lach.Vienna Phonogrammarchiv, Ph 2752.

Audio example 4. *Chven mshvidoba*, recorded by R. Lach.Vienna Phonogrammarchiv, Ph 2753.

Audio example 5. *Maspindzelsa mkhiarulsa*, recorded by R. Lach.Vienna Phonogrammarchiv, Ph 2753.

Audio example 6. *Chven mshvidoba* (bass), recorded by R. Lach.Vienna Phonogrammarchiv, Ph 2754.

Audio example 7. *Maspindzelsa mkhiarulsa* (bass), recorded by R. Lach.Vienna Phonogrammarchiv, Ph 2754.

Audio example 8. *Chven mshvidoba*, recorded by R. Lach.Vienna Phonogrammarchiv, Ph 2755.

Audio example 9. *Maspindzelsa mkhiarulsa*, recorded by R. Lach, Vienna Phonogrammarchiv, Ph 2755.

13. ROUND TABLE I – ARTURO TELLO RUIZ-PEREZ (SPAIN)

Audio example 1. *Cunctipotens genitor Deus*. *Codex Calixtinus* of the Cathedral of Santiago de Compostela (XII c.) http://www.youtube.com/watch?v=qnoe2_AmXoQ

Audio example 2. *Organum/Kyrie Trope: Cunctipotens genitor Deus* (voice, 3 voices) <http://www.medieval.org/emfaq/cds/op1-102.htm>

Audio example 3. *Kyrie cunctipotens* <http://www.medieval.org/emfaq/cds/cpu301.htm>

LIST OF VIDEO EXAMPLES

01. MARIA DE SÃO JOSÉ CÔTRTE-REAL, ROSÁRIO PESTANA (PORTUGAL)

Video example 1. Acousmograph of Massadela (first part).

02. GIORGI (GIGI) GARAKANIDZE (GEORGIA)

Video example 1. Shroma (Imeretian naduri) – from Edisher Garaqanidze’s expedition, village of Qumuri, Vani district; television program prod. D. Gugunava (with Edisher Garaqanidze’s comments), 1988 (Garaqanidze, 2008: video #3, from 05:11).

Video example 2. *Zedashis Iavnana*.

Video example 3. *Ghvtis karze satkmeli iavnana*.

03. GERDA LECHLEITNER, FRANZ LECHLEITNER (AUSTRIA), NONA LOMIDZE (AUSTRIA/GEORGIA)

Video example 1. *Chven mshvidoba*, reconstructed variant; performers: Levarsi Mamaladze, Anzor Erkomashvili; filmed by Nona Lomidze, August, 2012. Nona Lomidze’s personal archive.

Video example 2. *Maspindzelsa mkhiarulsa*, reconstructed variant; performers: Levarsi Mamaladze, Anzor Erkomashvili; filmed by Nona Lomidze, August, 2012. Nona Lomidze’s personal archive.

04. ROUND TABLE I – SUSAN RANKIN (UK)

Video example 1. *Verbum patris*. Performed by Sequentia.

<http://www.youtube.com/watch?v=ShNPEnkqCca> Published on YouTube on Mar 12, 2013

Video example 2. *Orientis partibus* Medieval Carol for Quire. Performed by Quire Cleveland, conducted by Ross W. Duffin, performing at Trinity Cathedral, Cleveland OH, December 3-4, 2010.

http://www.youtube.com/watch?v=yn_eGxF8p4

ავტორების შესახებ

(კრებულში მათი განთავსების მიხედვით)

CONTRIBUTORS

(In the order of appearance in the volume)

იოსებ ჟორდანია, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, მელბურნის უნივერსიტეტის მუსიკის კონსერვატორიის წამყვანი მეცნიერ-თანამშრომელი (ავსტრალია, საქართველო)

ელ. ფოსტა / E-mail: josephjordania@yahoo.com.au

Joseph Jordania, Doctor in Arts, Honorary Fellow at the Melbourne Conservatorium of Music University of Melbourne (Australia, Georgia)

ელენა იოვანოვიჩი, ეთნომუსიკოლოგიის დოქტორი, ბელგრადის მუსიკოლოგიის ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელი (საქართველო)

ელ. ფოსტა / E-mail: Jelena.Jovanovic@music.sanu.ac.rs

Jelena Jovanović, PhD in Ethnomusicology, Research Associate at the Institute of Musicology in Belgrad (Serbia)

ნინო ციციშვილი, ფოლკლორის დოქტორი. მელბურნის მონაშის უნივერსიტეტის მეცნიერ-თანამშრომელი (ავსტრალია, საქართველო)

ელ. ფოსტა / E-mail: nino.tsitsishvili@unimelb.edu.au

Nino Tsitsishvili, Ph.D, Adjunct Research Fellow at the School of Music/Conservatorium at Monash University (Australia, Georgia)

ნაილია ალმეევა, დოქტორი ხელოვნების ისტორიაში, ეთნომუსიკოლოგი, რუსეთის ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის ფოლკლორის განყოფილების უფროსი მეცნიერ-თანამშრომელი (რუსეთი)

ელ. ფოსტა / E-mail: almeeva@yandex.ru

Nailia Almeeva, PhD in Art History, Ethnomusicologist, Senior Researcher at the Folklore Department at the Russian Institute of Art History (Russia)

მათ ჰარვი, დოქტორი, იურისტი, მელბურნის ვიქტორიას უნივერსიტეტის უფროსი მასწავლებელი (ავსტრალია)

ელ. ფოსტა / E-mail: Matt.Harvey@vu.edu.au

Matt Harvey, PhD, Lower, Senior Lecturer in Law at Victoria University in Melbourne (Australia)

ბარბარა ელისონი, სახვითი ხელოვნების ბაკალავრი, მუსიკისა და მედიის მაგისტრი, ჰუდერსფილდის უნივერსიტეტის დოქტორანტი (ნიდერლანდები)

Barbara Ellison, BA in Fine Arts, MA in Music and technologies. PhD candidate at the University of Huudersfield (Netherlands)

ელ. ფოსტა / E-mail: barbaraellison@gmail.com

ნინო ფირცხალავა, სასულიერო მუსიკის მკვლევარი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის თანამშრომელი (საქართველო)

Nino Pirtskhalava, Researcher of Sacred Music, employee of the Georgian Folk Music Laboratory of Tbilisi State Conservatoire (Georgia)

ელ. ფოსტა / E-mail: ninopirtskhalava@yahoo.com

გია ბაღაშვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ეთნომუსიკოლოგი (საქართველო)

Gia Baghashvili, Doctor of Arts, Ethnomusicology (Georgia)

ელ. ფოსტა / E-mail: bagashviligia@yahoo.com

მარინა ქავთარაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკის ისტორიის მიმართულების ხელმძღვანელი (საქართველო)

Marina Kavtaradze, Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of Music History at Tbilisi State Conservatoire (Georgia)

ელ. ფოსტა / E-mail: mkavtaradze@gmail.com

ანდრეა კუზმიჩი, ფილოსოფიის დოქტორი, ეთნომუსიკოლოგი (კანადა)

Andrea Kuzmich, Ph.D in Ethnomusicology (Canada)

ელ. ფოსტა / E-mail: singinkuz@gmail.com

თამაზ გაბისონია, მუსიკოლოგიის დოქტორი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი (საქართველო)

Tamaz Gabisonia, Doctor of Musicology, Associate Professor of the Ilia State University (Georgia)

ელ. ფოსტა / E-mail: tamazgabisonia@yahoo.com

კაე ჰისაკა, ოსაკას უნივერსიტეტის დოქტორანტი ლიტერატურასა და მუსიკოლოგიაში (იაპონია)

Kae Hisaoka, Doctoral student in Literature and Musicology at Osaka University (Japan)

ელ. ფოსტა / E-mail: kaehisaoka67@gmail.com

სუ ვეი, ჩენგ დუს სახალხო პოლიტიკური საკონსულტაციო კონფერენციის განათლების, კულტურის, ჯანმრთელობისა და სპორტის კომიტეტის ასოცირებული დირექტორი (ჩინეთი)

Su Wei, Associate Director of Science and Education, Culture, Health and Sports Committee of Chengdu People's Political Consultative Conference. President of the Academy of Culture and Art (China) (China)

ელ. ფოსტა / E-mail: cds115@163.com

უანგ ჟი, ი'პენსკო'ს ჯანმრთელობის კომიტეტის ჩინეთის განყოფილების, ჩენგ დუს სახალხო კონგრესის მუდმივი კომიტეტის თავჯდომარის მოადგილე, წითელი ჯვრის ვიცე პრეზიდენტი (ჩინეთი)

Wang Qi, Vice Chairman of the Health Committee of UNESCO of China, Chengdu People's Congress Standing Committee, Chengdu, Vice President of the Red Cross (China)

ელ. ფოსტა / E-mail: cds115@163.com

მარია დე საო ზოსე კორტე-რეალი, დოქტორი, ნოვა დე ლისბოას უნივერსიტეტის მეცნიერ-თანამშრომელი (პორტუგალია)

Maria De Sao Jose Corte-Real, PhD, Associate Researcher at the Universidade Nova de Lisboa (Portugal)

ელ. ფოსტა / E-mail: saojose@fcsh.unl.pt

მიხაილ ლობანოვი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, რუსეთის სახელმწიფო პედაგოგიური უნივერსიტეტის პროფესორი, რუსეთის ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის წამყვანი მეცნიერ-თანამშრომელი (რუსეთი)

Mikhail Lobanov, Doctor of Arts, Professor at Herzen State Pedagogical University of Russia, Leading Scientific Worker at the Russian Institute of History of Arts (Russia)

ელ. ფოსტა / E-mail: malobanov@yandex.ru

ანდა ბეიტანე, დოქტორი, იაზეპს ვიტოლსის მუსიკის აკადემიის პროფესორი (ლატვია)

Anda Beitāne, Doctor, Professor of Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music (Latvia)

ელ. ფოსტა / E-mail: anda.beitane@jvmla.lv

ნინო ღამბაშიძე, ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი, ივ. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის თანამშრომელი (საქართველო)

Nino Ghambashidze, Doctor of Historical Sciences, employee at the Javakhishvili Institute of History and Ethnology (Georgia)

ელ. ფოსტა / E-mail: nino_ghambashidze1955@yahoo.com

რიე კოჩი, ეთნომუსიკოლოგიის მაგისტრი, მუსიკის პედაგოგი (იაპონია)

Rie Kôchi, MA in Ethnomusicology, Music Educator (Japan)

ელ. ფოსტა / E-mail: kochi.rie@pref.hokkaido.lg.jp

როსარიო პესტანა, ფილოსოფიის დოქტორი, ავეროს უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი (პორტუგალია)

Rosario Pestana, PhD Associate Professor at the Universidade de Aveiro (Portugal)

ელ. ფოსტა / E-mail: mrosariopestana@gmail.com

გიორგი (გიგი) გარაყანიძე † ისტორიის მეცნიერებათა მაგისტრი ეთნოლოგიაში (საქართველო)

Giorgi (Gigi) Garakanidze † MA of Historical Sciences in Ethnology (Georgia)

ელ. ფოსტა / E-mail: meilia-kanudos@yahoo.com

ველიკა სტოიკოვა-სერაფიმოვსკა, ფილოსოფიის დოქტორი, ეთნომუსიკოლოგი (მაკედონია)

Velika Stojkova-Serafimovska, PhD in Ethnomusicology (Macedonia)

ელ. ფოსტა / E-mail: lika73@yahoo.com

ენო კოჩო, დოქტორი, ლიდსის უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი (ალბანეთი)

Eno Koço, PhD, Associate Professor at Leeds University (Albania)

ელ. ფოსტა / E-mail: enokoco1@hotmail.com

მეთიუ ნაითი, ილინოისის უნივერსიტეტის დოქტორანტი (აშშ)

Mattew Knight, A doctoral student in ethnomusicology at the University of Illinois (USA)

ელ. ფოსტა / E-mail: jacob_eiserman@hotmail.com

ვიქტორია სამსონაძე, მუსიკისმცოდნეობის მაგისტრი (საქართველო)

Viktoria Samsonadze, MA of Musicology (Georgia)

ელ. ფოსტა / E-mail: vikanababi@yahoo.com

დაივა რაჩიუნაიტე-ვიჩინიენე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ლიტვის მუსიკალური აკადემიის ეთნომუსიკოლოგიის კათედრის გამგე და დოცენტი (ლიტვა)

Daiva Račiūnaitė-Vičinienė, Doctor of Arts, Associate Professor and Head of the Department of Ethnomusicology at the Academy of Music (Lithuania)

ელ. ფოსტა / E-mail: daivavy@lmta.lt

ჟანა პარტლასი, მუსიკოლოგიის დოქტორი, ესტონეთის მუსიკისა და თეატრის აკადემიის ასოცირებული პროფესორი (ესტონეთი)

Žanna Pärtlas, Doctor of Musicology, Associate Professor of the Estonian Academy of Music and Theatre (Estonia)

ელ. ფოსტა / E-mail: zhanna@ema.edu.ee

სუზან ციგლერი, ეთნომუსიკოლოგი. ბერლინის ფონოგრამარქივისა და ბერლინის ეთნოლოგიური მუზეუმის ეთნომუსიკოლოგიის განყოფილების თანამშრომელი (გერმანია)

Susanne Ziegler, Ethnomusicologist. Employee at Berlin Phonogramm-Archiv and Ethnomusicology department of the Ethnological Museum of Berlin (Germany)

ელ. ფოსტა / E-mail: susanne.drziegler@web.de

გერდა ლეხლაიტნერი, მუსიკოლოგი, ავსტრიის მეცნიერებათა აკადემიის ვენის ფონოგრამარქივის ისტორიული კოლექციის კურატორი და კომპაქტური დისკების სერიის რედაქტორი (ავსტრია)

Gerda Lechleitner, Musicologist. Curator of the historical collections and the editor of the CD series at the Phonogrammarchiv, Centre for Linguistics and Audiovisual Documentation, of the Austrian Academy of Sciences in Vienna (Austria)

ელ. ფოსტა / E-mail: Gerda.Lechleitner@oeaw.ac.at

ფრანც ლეხლაიტნერი, კომუნიკაციების ინჟინერი, მუშაობდა ავსტრიის მეცნიერებათა აკადემიის ფონოგრამარქივის წამყვან ტექნიკოსად (ავსტრია)

Franz Lechleitner, communications engineer. Worked as technician in the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences (Austria)

ელ. ფოსტა / E-mail: franz.lechleitner@chello.at

ნონა ლომიძე, ხელოვნების მაგისტრი, ავსტრიის მეცნიერებათა აკადემიის ვენის ფონოგრამარქივის შტატგარეშე თანამშრომელი (ავსტრია, საკარველო)

Nona Lomidze, MA in Arts. Freelancer at the Vienna Phonogramm-archive of the Austrian Academy of Science (Austria)

ელ. ფოსტა / E-mail: nona.lomidze.music@gmail.com

ბო ლავერგრენი, ფილოსოფიის დოქტორი (ბირთვული ფიზიკა), ნიუ იორკის სითი უნივერსიტეტის ჰანტ კოლეჯის ფიზიკის ემერიტუს პროფესორი (აშშ)

Bo Lawergren, PhD (Nuclear Physics), Professor Emeritus of Physics at Hunter College of the City University of New York (USA)

ელ. ფოსტა / E-mail: bo.lawergren@hunter.cuny.edu

რუსუდან წურწუშია, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ემერიტუს პროფესორი. ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის დირექტორი (საქართველო)

Rusudan Tsurtsumia, Dr. of Arts, Professor Emeritus of Tbilisi State Conservatoire, Director of the International Research Center for traditional Polyphony (Georgia)

ელ. ფოსტა / E-mail: rusiko.tsurtsumia@gmail.com

სიმჰა არომი, დოქტორი, პარიზის სამეცნიერო კვლევის ეროვნული ცენტრის საპატიო დირექტორი (საფრანგეთი)

Simha Arom, Dr., Emeritus Research Director at the Paris National Centre for Scientific Research (CNRS) (France)

ელ. ფოსტა / E-mail: simha.arom@gmail.com

პოლო ვალეჰო, ეთნომუსიკოლოგიის დოქტორი, კომპოზიტორი და პედაგოგი (ესპანეთი)

Polo Vallejo, Doctor in Ethnomusicology, Composer and Pedagogue (Spain)

ელ. ფოსტა / E-mail: polovallejo@gmail.com

პიტერ გოლდი, ეთნომუსიკოლოგი და ანთროპოლოგი (აშშ)

Peter Gold, An ethnomusicologist and anthropologist (USA)

ელ. ფოსტა / E-mail: peter@ancientwaysproject.org

სუზან რანკინი, დოქტორი, კემბრიჯის უნივერსიტეტის პროფესორი (დიდი ბრიტანეთი)

Susan Rankin, Holds a personal chair in the University of Cambridge as Professor of Medieval Music (Great Britain)

ელ. ფოსტა / E-mail: skr1000@cam.ac.uk

სვიმონ (ჯიქი) ჯანგულაშვილი, მუსიკოლოგიის დოქტორი, თბილისის ყოვლადწმიდა სამების საკათედრო ტაძრის საპატრიარქო გუნდის რეგენტი (საქართველო)

Svimon (Jiki) Jangulashvili, PhD in Musicology, Director of the Holy Trinity Cathedral Church Choir of the Georgian Patriarchy (Georgia)

ელ. ფოსტა / E-mail: svimon.jangulashvili@gmail.com

სიმკოწიჯის ორგანიზატორები მხარდაჭერისა და ხელშეწყობისათვის
მადლობას უხდინან:

საქართველოს პრეზიდენტს

საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს

ამერიკის საელჩოს საქართველოში და ქ-ნ ლოლა პეტროვას

ბურიის, იმერეთის, კახეთის, მესხეთის, მცხეთა-მთიანეთის, სამეგრელოსა და

ზემო სვანეთის, სვანეთისა და რაჭა-ლეჩხუმის, ქვემო ქართლის, შიდა ქართლის

სამხარეო ადმინისტრაციებსა და ქედის მუნიციპალიტეტს

ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრს

კაკაბსიურ სახლს

საქართველოს ქალთა საბჭოს

იპონიის კულტურული მემკვიდრეობისა და ხელოვნების კვლევის ფონდს

საზოგადოებრივ გაუფხვებელს

საქართველოს საპატრიარქოს ტელევიზიას *ერთსულოვნება*

ფოლკლორის

რადიო *მუზას*

ბაზეთ 24 *საათს*

შურნალ ცხელ მოკლადს

თბილისი OUT-ს

სტაფანწმინდისა და ხევის მთავარეპისკოპოს იმბუღიელს (ტაბატაძე)

კახა ჯუპაკიშვილს, სააქციო საზოგადოება თელავის ღვინის მარანი

ჯუმაბერ კოპალიანს, ღმინისის არქეოლოგიური ექსპედიციის ხელმძღვანელს

ჯონ ვურდემანს, კომპანია *ხოხბის ცრემლები*, სიღნაღი

წიგნის გამომცემლები მადლობას უხდინან:

ბატონ ბოზ სპერეივს (ავსტრალია) ქართველი ავტორების ინგლისური ტექსტების სტილისტური ჩას-
წორებისთვის

THE SYMPOSIUM ORGANIZERS ARE MOST GRATEFUL TO:

PREZIDENT OF GEORGIA

MINISTRY OF CULTURE AND MONUMENTS PROTECTION OF GEORGIA

USA EMBASSY IN GEORGIA AND MRS. LOLA PETROVA

REGIONAL ADMINISTRATIONS OF GURIA, IMERETI, KAKHETI, MESKHETI, MTSKHETA-

MTIANETI, SAMEGRELO AND ZEMO SVANETI, SVANETI AND RACHA-LECHKHUMI,

KVEMO KARTLI, SHIDA KARTLI AND KEDA MUNICIPALITY

STATE FOLK CENTER

CAUCASIAN HOUSE

GEORGIAN *WOMEN'S COUNCIL*

JAPANESE FOUNDATION for CULTURAL HERITAGE and ART RESEARCH

PUBLIC BROADCASTER OF GEORGIA

***ERTSULOVNEBA*, TELEVISION OF GEORGIAN PATRIARCHY**

FOLK RADIO

RADIO MUZA

NEWSPAPER 24 SAATI

***TSKHELI SHOKOLADI* MAGAZINE**

TBILISI OUT

IEGUDIEL (TABATADZE), Archibishop of Stepantsminda and Khevi

KAKHA ZUKAKISHVILI, Corporation Telavi Vine Marani, Telavi

JUMBER KOPALIANI, Head of Dmanisi Archeological Expedition

JOHN WURDEMAN, Company *Pheasants' Tears*, Signaghi

THE PUBLISHERS ARE GREATFUL TO:

Mr. BOB SEGRAVE (Australia) who provided the stylistic check of the English versions of Georgian authors' papers

სიმპოზიუმი ჩატარდა საქართველოს პრეზიდენტის
ბატონ მიხეილ სააკაშვილის პატრონაჟით

THE SYMPOSIUM WAS HELD UNDER THE PATRONAGE OF Mr. MIKHEIL SAKASHVILI,
PRESIDENT OF GEORGIA

სიმპოზიუმის ორგანიზატორები:

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია
საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო
ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი

ORGANIZERS OF THE SYMPOSIUM:

THE TBILISI STATE CONSERVATOIRE
MINISTRY OF CULTURE AND MONUMENTS OF GEORGIA
THE INTERNATIONAL CENTRE OF GEORGIAN FOLK SONG



სიმპოზიუმი ჩატარდა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში
THE SYMPOSIUM WAS HELD AT THE TBILISI STATE CONSERVATOIRE

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის
ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი
INTERNATIONAL RESEARCH CENTER FOR TRADITIONAL POLYPHONY OF
TBILISI STATE CONSERVATOIRE

0108, თბილისი, გრიბოედოვის ქ. 8/10
8/10, GRIBOEDOV STR., TBILISI, 0108, GEORGIA

ტელ./PHONE: (+995 32) 2998953
ფაქსი/FAX: (+995 32) 2987187
ელ-ფოსტა/E-MAIL: polyphony@conservatoire.edu.ge

www.polyphony.ge

ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი
THE INTERNATIONAL CENTRE OF GEORGIAN FOLK SONG
0164, თბილისი, აგმაშენებლის გამზ. 103
103, AGMASHENEBELI AVE., TBILISI, 0164, GEORGIA
ტელ./PHONE: (+995 32) 2959473
ელ-ფოსტა/E-MAIL: icgfs@yahoo.com